Всесоюзная библиотека
XX 336/13 № 31-60 30 VII-XII

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 31 (623) ЦЕНА 20 коп.
10 ИЮЛЯ 1934 г

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

За большевистский контроль исполнения

Закончившийся недавно второй пленум Комиссии партийного контроля обсудил ряд вопросов огромной политической важности, вопросов, непосредственно касающихся и работы нашей промышленности.

На примере четырех наркоматов (НКПС, Наркомвод, Наркомзем и Наркомсовхозов) пленум проверил, как **фактически** идет перестройка аппарата на основе указаний XVII с'езда партии. Пленум пришел к выводу, что перестройка **по существу** еще не проведена. Сплошь и рядом перестройка ограничилась только переименованием отделов, секторов, переброской людей без изменения **существа их** работы.

То же самое мы вынуждены, к сожалению, констатировать и в отношении аппарата нашей промышленности. Структура ГУКФ, по существу, не получила пока значительного изменения, налицо имеется еще функционалка. Вновь созданный Производственный отдел художественных фильм еще не укомплектован и понастоящему не развернул своей работы. Не проведена до конца реорганизация руководства трестами (особенно Союзфото) учебными заведениями, капитальным строительством.

В трестах также не завершена перестройка. Не так давно мы писали, например, о плохой организации аппарата ФОКХТ. На фабриках и заводах кинопромышленности перестройка явно отстает.

Больше всего недочетов у нас не столько в несовершенстве организационных форм, сколько в **подборе людей.** Совершенно правильно сказал **т. Каганович: «Мало установить структуру и расписать штаты на бумаге. Вопрос решают люди, и не только руководители отделов и главных управлений, но и средние звенья —работники секторов, групп, ответственные исполнители».**

И как раз по линии подбора людей у нас сделано крайне мало, а это особенно бьет по фабрикам.

Нет надобности доказывать, что **неудовлетворительное выполнение нашей промышленностью полугодового плана (см. статью «Итоги полугодия») стоит в прямой и непосредственной связи с плохой перестройкой работы.** И именно в меру наших успехов в перестройке руководства мы имеем успехи в выполнении полугодового плана. По сравнению с прошлым годом мы идем почти по всем отраслям производства на возросшем уровне и даем сравнительно больший процент выполнения полугодового плана. **Но тем не менее на решающих участках полугодовой программы мы не выполнили** (художественные фильмы, пленка, учебные немые фильмы и др.).

Причины отставания особенно ясно видны на примере пленочной промышленности. Совершенно правильно указала на эти причины **«Правда»** в номере от 7 июля. Газета **«Кино»** неоднократно указывала на плохое руководство фабрикой и внутри самой фабрики, в частности, на плохую организацию технологического процесса, на пренебрежение к вопросам о кадрах (см. например № 24 от 28/V).

Стоило только ГУКФ и ФОКХТ приложить руки к Переславльской фабрике (смена руководства, личные выезды руководства на фабрику и т. п.), как мы имеем немедленно улучшение работы фабрики. **Во втором квартале фабрика впервые за все свое существование выполнила план.** Это значит, что дело не в «об'ективных причинах», а в нас самих, в подборе людей, в нашей организованности.

То же самое следует сказать о Московском кинокомбинате. Улучшение руководства ГУКФ, значительная смена руководящего состава фабрики уже дали улучшение в работе комбината. Правда, эти улучшения пока невелики, но, если и впредь руководство фабрики будет еще крепче, еще больше будет мобилизована общественность, то можно смело сказать, что Потылиха действительно станет передовой кинофабрикой Союза.

Особое внимание пленум КПК уделил вопросам участия в контрольной работе профсоюзов «легкой кавалерии» и печати. Мы должны признать, что на предприятиях кино-фотопромышленности и в управленческом аппарате профсоюзы не сумели организовать широкий массовый контроль над работой аппарата, не организовали похода против канцелярско-бюрократических методов руководства. «Легкая кавалерия» у нас пока совершенно не проявила себя и нуждается в большой активизации.

«Во всей массовой контрольной работе, — говорится в решениях второго пленума КПК, — **огромнейшую роль должна сыграть наша печать — от цеховых стенгазет и фабрично-заводских многотиражек до областных и центральных. Опираясь на тесную связь с миллионами рабкоров и селькоров, газеты должны во много раз энергичнее бороться за вскрытие и устранение различных недостатков и безобразий, за доведение до конца поднятых вопросов».**

Газета **«Кино»**, как и наши фабричные многотиражки, не стала еще подлинно массовой газетой, не проникла своими щупальцами во все поры производства и, самое главное, **не научилась доводить до конца поднятые вопросы.** Мы не имели систематической связи и контроля за работой **всех** звеньев производства и аппарата. Крайне слабо пока мы ставим вопрос организации процесса производства и борьбы с канцелярско-бюрократическими методами руководства, за четкость работы всего аппарата снизу до верху.

Этому препятствовала прежде всего плохая организация работы газеты. Мешало и то особенно болезненное реагирование на критику и самокритику, какое свойственно киноработникам всех родов и рангов. Наши работники, особенно творческие, любят только похвалы. Опровергательство у нас весьма широко развито. При этом надо отметить, что иногда это проходит даже при участии партийных и профсоюзных организаций.

Парторганизации обязаны прежде всего перестроиться на активное содействие и руководство контрольной работой профсоюзов, «легкой кавалерии» и печати.

Редакция газеты **«Кино»** принимает к неуклонному руководству указание второго пленума КПК: **«Редакторы центральных наркоматских газет должны иметь в виду, что, являясь органами наркоматов, они отвечают перед партией и не могут допускать на страницах газеты проявления «ведомственности», замалчивания недостатков «своего» наркомата и т. д. Центральные наркоматские газеты должны решительно усилить свое участие в массовой контрольной работе, помогать Комиссии партийного и советского контроля вскрывать недостатки и бороться за их устранение».**

КИНО—НА УБОРОЧНОЙ

МОСГОРКИНО

Мосгоркино разработал план работы кинотеатров по обслуживанию уборочной кампании.

Администрация и общественность кинотеатров «Художественный», «Смена», «Моссовет», «Уран» и «2-й рабочий» организует посещение кинотеатров колхозниками, приезжающими на рынки. Об этом мероприятии колхозники будут оповещаться специальными плакатами и рекламой, расклеенными на рынках. Там же — льготные кассы. В фойе будут выставлены художественные плакаты, посвященные решениям партии и правительства по уборочной кампании, в читальнях — списки и витрины литературы, рекомендованной к уборочной кампании.

Кинотеатры, шефствующие над колхозами, совхозами и политотделами МТС, организуют выезды кинопередвижек с механиками и культработниками к подшефникам для кинообслуживания уборочной на местах.

Кинотеатры, шефствующие над заводами, предприятиями, прикрепляют передвижки к бригадам, посылаемым заводами в свои подшефные колхозы, совхозы и МТС.

Помимо этого все кинотеатры помогают райшефсоветам в организации агитфургонов, выделяя для этого передвижки, культурника, механика и соответствующий фонд фильм, который подберет директор театра с представителями райшефсовета.

Все кинотеатры должны систематически информировать трудящихся о ходе уборочных работ, выпускать фотогазеты, стенгазеты, художественные щиты с материалами об уборке урожая в Московской области и в Союзе в целом.

Таков план, разработанный Мосгоркино и спущенный кинотеатрам.

Кинотеатры приступят к осуществлению плана уже в первой половине июля. Администрация и общественность кинотеатров должны всемерно содействовать выполнению этого плана.

П. Х.

КОЛХОЗНЫЕ СЕАНСЫ

Коллектив работников кинотеатра **«Художественный»** готовится к обслуживанию хлебоуборочной кампании.

Театр, совместно с райшефсоветом Фрунзенского района направляет в один из колхозов Московской области кинопередвижку, механика и комплект фильм.

Возле театра на улице и внутри его организуются витрины хлебоуборочной.

Перед началом сеансов в зале хроники будут регулярно демонстрироваться хроникальные фильмы, посвященные хлебоуборочной кампании.

Колхозники, приезжающие на Арбатский рынок, будут обслуживаться специальной кассой на рынке. Колхозники получат билеты с пятидесятипроцентной скидкой.

Перед началом сеансов колхозники, посетители театра, будут обслужены беседами, музыкальными выступлениями, выставками, литературой по сельскохозяйственным вопросам.

На Гоголевском бульваре организуются киносеансы, посвященные популяризации задач хлебоуборочной кампании.

Ю. Е.

А. Мальро пишет сценарии

В беседе с нашим сотрудником известный французский писатель А. Мальро рассказал о ближайшей своей работе.

— Во Франции, — говорит Мальро, — я никогда не писал сценариев, так как книги мои — слишком революционны, чтобы можно было надеяться получить разрешение на их экранизацию. Сейчас по договоренности с Межрабпомфильм я приступаю к работе над сценарием по последнему моему роману **«Человеческие условия».**

В романе изображена эпоха революции в Китае, измена Чан Кай-ши. Последняя сцена в романе — героическая жертва коммунистов. Захваченные белыми, они сгорают в автомобиле. Будущую фильму я мыслю себе как **большую социальную трагедию.**

Н. Д.

НАКАНУНЕ ТЕМАТИЧЕСКОГО СОВЕЩАНИЯ

МОИ РЕПЕРТУАР

Тематический план, даже если бы он соблюдался, таил в себе основной порок: пока сценарий не был готов, режиссер не знал, что ему придется делать. Возьмем, к примеру, тему о материнстве. Здесь можно дать бесчетное количество сюжетов с новым, своеобразным жанром, местом действия, героями и т. д. Мой репертуар ясен. Еще работая над «Гармонью», я уже подбирал себе актеров для «Ирынкина рекорда».

Одновременно я работаю над материалом своей следующей постановки «Сказка» и еще следующей «Степан Разин».

Такая четкая перспектива дает возможность планировать актеров. Группа знает, что ей не угрожают простои, знает, что она будет делать дальше.

Четкий репертуарный план дает возможность планировать работу оператора, художника и композитора.

Это важно не только для режиссера. Это не менее важно для производства.

И. САВЧЕНКО

КОНКУРС НА СЦЕНАРИИ

Раньше, во время «тематического плана», разделы его с обозначениями вроде «колхозный», «городской», «индустриальный» и т. д. никогда не были настоящим производственным планом для работы

Тематический план был только бумажкой, а режиссеры (иногда с помощью фабрик, а чаще без их помощи) метались в поисках темы, либретто и сценария, тем самым стремясь создать для себя то, что называется «репертуар».

Следовательно, понятие, которое кроется под словом репертуар, — не новость для режиссера, желающего с полной загрузкой работать на производстве и волнующегося за будущее этого производства. Отсутствие настоящих полноценных произведений кинодраматургии приводило режиссера к мучительным бесконечным простоям. И, конечно, вопрос, адресованный режиссеру об его отношении к репертуару, — вопрос праздный.

Каким же образом создать такое количество сценариев, которое могло бы вполне удовлетворить не только на сегодняшний день, но и было бы основой для создания репертуара? Привлечение в кино писателей и драматургов театра уже успело дать некоторые положительные результаты. Но этого еще недостаточно. Возможно, что широкий конкурс на сценарий (по примеру конкурса театральных пьес этого года), который был бы обеспечен не менее авторитетным жюри и таким же к нему вниманием, создаст ту обстановку, которая необходима для повышения как качества, так и количества сценариев.

Б. БАРНЕТ

ХОРОШЕЕ НАЧИНАНИЕ

Идея репертуарного плана — это лучшее, что можно сейчас придумать в вопросах планирования кинопостановок.

Тематический план не оправдал себя. И это неслучайно. В любой киноорганизации режиссеры ходят взадвперед, ожидая сценария. У режиссера несколько тем и пустые руки.

Я надеюсь, что метод репертуарного планирования, который уже в самом начале своего существования дает реальные положительные результаты, будет применен во всей советской кинематографии и из прекрасного начинания превратится в рабочие правила.

М. БАРСКАЯ

„ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ УВЯЗКА“

Начиная с 1931 г., руководство советской кинематографии ведет систематическую и упорную борьбу за тематический план. Этому вопросу уделялось и уделяется огромнейшее внимание. Созываются совещания, конференции. В 1934 г. руководящие работники ГУКФ раз'ехались по фабрикам, где принимали самое близкое и активное участие в создании тематического плана.

Однако все израсходованные усилия и энергия дали весьма незначительный результат.

В кинематографии давно привыкли к таким словам, как «сдвиги» и «переломы». Применяется эта терминология и в характеристике тематического плана, но состояние тематического планирования и планы показывают, что «воз и ныне там» или очень мало сдвинулся с места.

В цитируемом нами документе Союзкино «Предварительные установки для составления темплана Союзкино на 1932 год» количество политпросветкартин намечено в 67 проц., а художественных — 33 проц., это декретировалось как политическая директива. Почему 67 проц. политпросветфильм и никак не меньше, авторы этого документа не считали нужным об'яснить. Но зато сторонников сокращения количества политпросветфильм сразу об'явили политическими невеждами и дельцами коммерческого экрана.

Мы привели эту справку вовсе не для того, чтобы обличить руководство кинематографии в слабости его квалификации и забвении своих ошибок, а для того, чтобы **вскрыть развитие тематического планирования.**

67 проц. политпросветфильм положили свою печать на тематическое планирование. Основной вид кинопродукции влиял и определял взгляды на тематическое планирование.

«Признавая, что наиболее сложным и трудным является планирование тематики в отношении художественных фильм, мы обязаны наиболее тщательно подойти к разрешению этих вопросов, стремясь путем сочетания политических задач кинематографии и творческих заявок писательских и сценарных кругов найти синтез, обеспечивающий реальное выполнение политической программы кинематографии».

Творческие заявки режиссеров не учтены, а только заявки «писательских и сценарных кругов». Такое отношение к режиссеру художественной фильмы — результат того, что в основе тематического планирования лежала агитпропкартина.

«Нет никакого сомнения в том, что агитпропкартина значительно в большей мере, чем художественная, поддается более четкому планированию в области политических установок». Не только планирования, добавим от себя, но и руководству в целом.

Агитпропкартина пронеслась по советской кинематографии, как ураган, внося повсюду огромные опустошения. До сих пор еще не подсчитаны результаты этого бедствия. «Поддающаяся планированию» агитпропкартина диктовала отношение руководства к плану вообще и тематическому плану художественных фильм в частности.

Директивы по составлению тематического плана на 1934 г. предусматривают творческие заявки сценаристов и режиссеров, организованные кинoруководством. В этих установках дан ряд правильных указаний о значении творческой заявки, о самотеке, об организации творческих заявок. Однако директива страдает одним общим недостатком: оторванностью от производственной практики кинопроизводства. Производство 1933 г. показало, что темплан—в воздухе и кинофабрики делали картины, которые им предлагали делать **режиссеры.** Сценаристы, за которых так доставалось вредителям в 1932 г., остались попрежнему фуражирами режиссеров.

Директива по составлению темплана на 1934 г. вскрывает ряд недочетов кинофабрик **и** попутно обрушивается на «схоластов» методики:

«Нам не нужны схоластические поиски новой методологии тематического планирования, ибо действующая методология темплана (не смешивать с методологией плана по финансово-производственным процессам) при условии активной работы является вполне удовлетворительной. Его недостатки лежат не в теоретических основах настроения и установках, а в организации, т. е. в методике нашей работы, в установлении вполне правильных методических установок, на власть стихии и самотека». Конечно, все дело в организации. Грош цена самым лучшим методологическим установкам, если они остаются висеть в воздухе и не превращаются в реальные планы, в организацию дела. То, что в директиве названо схоластическими поисками, как раз и было попыткой анализа чудовищного положения, что при правильной якобы методологии получается неправильная практика в кинопроизводстве.

Любопытно, что в этой же директиве дана убийственная критика существующей практики, но критика оказалась недейственной, так как в самой директиве нет конкретных указаний, как изжить эти недостатки.

Призывы к организации темплана производят странное впечатление, когда они исходят от кинoруководства. Куда проще организовать, чем призывать к организации. Тем более, что кинофабрик не так уж много. Лучше руководить организацией темплана, чем писать воззвания о его целесообразности.

Директива отмечает, что «директора кинофабрик, руководители их художественно-производственных об'единений, управляющие трестов и других киноорганизаций в большинстве случаев **ждут,** когда творческая заявка **сама** возникнет у мастера, когда он сам выберет для себя тему, когда он сам начнет ее оформлять, часто игнорируя квалификацией сценариста и писателя».

Весь опыт 1933 г. показал, что «игнорирование квалификации сценариста и писателя» — общее правило в кинематографии и что руководство очень мало сделало, чтобы ликвидировать это игнорирование.

Мы извиняемся за длинную выписку из директивы, но этот пункт имеет большое значение. Мы его приводим целиком.

«Темплан всякой организации становится порочным, если он не использует богатейшего опыта литературы и смежных областей искусства, ибо кинематография самая молодая область этого искусства и она может найти питающие соки, силы и помощь прежде всего в этих смежных областях

Состояние сценарной работы, наших сценарных кадров сейчас таково, что без широкого и правильного использования этого опыта, без преломления его к конкретным особенностям кино, нельзя будет создать доброкачественного темплана. Привлечение к сценарной работе писателей и драматургов и **обязательная увязка их с конкретным режиссером** должны стать одним из важнейших условий организации темплана каждой кинофабрики. Это привлечение не должно исчерпываться одним лишь заключением договоров на сценарии. Писатели недостаточно знакомы с характером киноработы, они нуждаются в опыте кинематографии. Они должны его получить от наших мастеров, от нашего кинoруководства, получать «не вообще», а систематически и конкретно, исходя из характера поручаемой им работы.

При этом нужно решительно пресечь схоластические разговоры о «примате» сценариста и сценария, об'ективно противопоставляющие писателя-сценариста кинорежиссеру, и вместо этой вредной болтовни надо, наоборот, крепить их творческую кооперацию вокруг работы над конкретным сценарием.

Для этого, между прочим, надо как можно быстрей пересмотреть правила о сценарной работе, недавно установленные некоторыми наркомпросами без согласования с возглавляющим кинематографию руководством, построенные на основе пресловутого «примата» сценария и сценариста, об'ективно снижающего значение сценарной работы как органической части постановки кинокартины».

В этом пункте правильно указано, что необходимо привлечь писателей в кино, что вариться в собственном соку недопустимо, но совершенно обойден вопрос о том, **как это сделать.** Больше того, в этом же пункте имеются элементы, которые сводят на-нет и все призывы о привлечении писателей

По инициативе, которая исходила не от кинoруководства, началось привлечение писателей в кино. Появление таких драматургов, как Погодин, Олеша, Славин и Вишневский, уже оказало свое большое влияние на качество сценариев, но это до сих пор организационно не закреплено. Никакой писатель не будет задерживаться в кино, если его будут обезличивать и переделывать, если ему будут навязывать соавторство. Никакая кинодраматургия невозможна, если она не станет достоянием широкого круга читателей, а не ограниченного числа кинопроизводственников.

До тех пор, пока в одной Москве «числилось» 350 «сценаристов», не могло быть и речи о кинодраматургии. Эти 350 человек никак не могли претендовать на «примат» и на внимание. Это были очень неудачливые ремесленники, которые стремились к одной цели—удержаться возле гонорарной ведомости. Именно это и держало кинематографию в постоянном страхе за сценарии, в постоянном «сценарном кризисе». Это же вынуждало режиссеров писать сценарии. Режиссеры очистили кинофабрики от халтурщиков-сценаристов и сами занялись сценарной работой, но они же с помощью руководства закрыли двери фабрик для настоящих авторов.

Ошибочно думать, что все привлеченные писатели будут писать для кино, если не будут изменены условия писательской работы на кинофабрике.

На тематическом совещании часть режиссеров усиленно доказывала, что писателей вообще мало, что они напишут один сценарий и удерут из кино в т. д.

В том-то и дело, что нет надобности всех советских писателей превращать в сценаристов. Не всегда надо требовать от писателя представления раскадрованного сценария. Это дело кинофабрики в большей степени, чем писателя. Стоит почитать Афиногенова, как с ним работали в МХАТ Станиславский и Немирович-Данченко, чтобы убедиться в малой основательности ссылки на кинoспецифику.

«Привлечение к сценарной работе писателей и драматургов **и обязательная увязка их с конкретным режиссером** должны стать одним из важнейших условий организации темплана каждой фабрики». Вот эта «обязательная увязка» требует большей ясности. Кого и как увязать? Если писатель не может написать сценария без того, чтобы режиссер предварительно не согласился ставить этот сценарий, то это увязка, которая сильно связывает писателя.

Одними ругательствами по адресу тех, которые занимаются «вредной болтовней» на эту тему, не отделаться. Так же неосновательно и обвинение «некоторых наркомпросов» в создании правил, поддерживающих «примат» сценаристов. Повидимому, речь идет о Наркомпросе РСФСР, который занял определенную позицию в этом больном вопросе, вместо того, чтобы только «призывать» к творческой кооперации. Постановление Наркомпроса никак не преследует создания таких условий, при которых была бы невозможна совместная работа режиссера и сценариста. Это постановление в интересах кинопроизводства разграничивает функции режиссера и писателя и указывает права того и другого. Только таким путем и возможно создание творческой кооперации.

Стоит посмотреть, сколько писателей привлечено к работе над сценарием по Ленинградской фабрике и сколько режиссеров написали там сценарии не только для себя, но и для фабрики «вообще», чтобы убедиться, насколько постановление Наркомпроса РСФСР правильно.

Кто стремится к широкому участию писателей в кино, кто хочет сломить замкнутость киноорганизаций, тот обязан четко определить место писателя в процессе создания картины, а не ограничиваться призывами и заклятиями.

Каждый на своем месте, своими средствами — писатель, режиссер, композитор — участвует в создании картины. Нельзя регламентировать примат писателя или режиссера. Это зависит от степени квалификации того и другого. Если явится кинематографический Шекспир, то его примат будет обеспечен, как бы «директивы» ни называли это «вредной болтовней».

Наша задача — сделать все возможное, чтобы в кинематографии были такие условия, которые содействуют росту кинодраматургов.

Постановление Наркомпроса РСФСР как раз обеспечивает эти возможности.

По поводу планирования тем — в следующем номере.

Н. РУДЕНКО

От редакции.

Материалы к тематическому совещанию печатаются в порядке обсуждения.

„ПОЛИТУДОЧКА“ ИЛИ РЕПЕРТУАРНЫЙ ПЛАН

Статья т. **Зайцева** по замыслу автора должна произвести коренной переворот в тематическом планировании. «Методы тематического планирования уже изжили себя»... так начинает т. Зайцев, предлагая вслед за этим перейти от устарелого тематического планирования к составлению «репертуарного плана».

Естественно, что читатель, заинтересованный новейшим открытием, спешит узнать, что это такое «репертуарный план», без которого, по уверению т. Зайцева, никак невозможно светлое будущее советской кинематографии. Вы читаете статью раз и другой, но суть предложения т. Зайцева остается неясной. Тогда ничего другого не остается, как приступить к тщательному штудированию изложенных им мыслей.

Сначала вы находите в статье критику существующей методики темпланирования. Это естественно: понятно, что новая методика, очевидно, исходит из анализа и из критики существующей. Но что, собственно, вызывает осуждение со стороны т. Зайцева, когда он заявляет, что темпланирование превратилось в «регистрацию сделанного» и перестало быть «действенной перспективой»? Речь идет о составлении темплана на основе готовых сценариев. Это не удовлетворяет т. Зайцева. Планировать готовые сценарии — это только «регистрация сделанного».

Мы не будем сейчас докапываться, почему автору так не хочется составлять темплан из готовых сценариев. Но нельзя не обратить внимания на другое. Сейчас твердо всеми усвоено, что **темпланирование есть процесс,** предполагающий непрерывную деятельность киноорганизаций. На отдельных этапах этого процесса, когда подготавливается, а затем завершается верстка темплана, естественно, что регистрируется что-то сделанное и одновременно определяется продолжение работы. От заявок работа идет к сценариям, от сценариев к генеральным планам постановки, от генеральных планов к с'емочному процессу. Составление темплана по готовым сценариям означает, что один из этапов плановой работы завершен и начинается следующий. Да и вообще «регистрация сделанного» (которая так возмущает т. Зайцева) всегда и везде является составным элементом любого планирования. Не касаясь того общеизвестного факта, что все этапы подготовительной работы к темплану от заявки до сценария требуют непрерывной активности киноорганизаций, напомним т. Зайцеву, что само включение сценария в темплан, т. е. окончательное утверждение его для постановки есть вещь, требующая величайшей активности, ибо здесь сценарий последний раз (на этой стадии) обсуждается, критикуется, осматривается во всех деталях, берется на заметку для необходимых доделок в режиссерской разработке и т. д.

Кажется, сказанного уже достаточно, чтобы ясно видеть, как далеко отстоит практика живого темпланирования от скучной картины «регистрации сделанного», которая почему-то представляется глазам т. Зайцева.

Тем не менее т. Зайцев решительно настаивает на своем предложении. В чем же оно заключается? «Следует перейти к планированию **репертуара,** включая в репертуарный план прежде всего настолько продуманные замыслы-сюжеты, чтобы можно было говорить о них, как о проектах будущих фильм, или незаконченные варианты сценариев, которые следует обсуждать и изменять как находящиеся в процессе работы».

Третья группа (заключенных сценариев) не может составлять собой большинства...» (и т. д. см. статью). Хотя слово репертуар автором подчеркнуто, однако, к чему оно здесь — не ясно. Ясно только одно, что автор предлагает планировать в первую очередь «замыслы-сюжеты» и «незаконченные варианты сценария», а главную опасность для планирования видит в законченных сценариях. Какая радостная весть для тех киноорганизаций, которые к установленным срокам не имеют готовых сценариев. И не нужно! — ободряет их тов. Зайцев.—это уже изжитый этап. Самое прогрессивное сейчас, это — «замыслы-сюжеты» и «незаконченные варианты».

Далее, повторяя всем известные требования о необходимости иметь в заявке сюжет, о желательности ориентировки сценария на определенных исполнителей, о необходимости руководства на всех этапах творческой работы, т. Зайцев делает подытоживающий вывод: «Таким образом, репертуарный план должен охватить руководство творческим процессом от первоначального замысла до картины, включая и сюжеты и сценарии, что связано с двух-трехлетним отрезком времени».

Все это хорошо! Но что это за штука все-таки «репертуарный план»?.. Дальше в своей статье т. Зайцев связывает это с рядом правильных и актуальных задач кинематографии, но **почему это «репертуарный план»** — остается неизвестным.

Конечно, желательно намечать для режиссеров постановку и на следующий год, а может быть, и на два года вперед. Но ведь каждому должно быть понятно без особых об'яснений, что здесь планирование может быть в огромном большинстве случаев лишь ориентировочным. Продолжается творческий рост режиссеров, видоизменяются требования зрителей, изменяются условия производства — и в наше время бешеных темпов странной бюрократической фантазией было бы запланировать обязательное закостенение творческого процесса на несколько лет вперед.

Пытаясь хоть как-нибудь определить сущность новой предлагаемой работы, т. Зайцев пишет: «Темсовещание должно обсуждать состояние и перспективы работы отдельных режиссеров и предприятий по всей сумме основных признаков их творческого пути». Здесь заключается еще одна большая ошибка т. Зайцева. Нам кажется, что темсовещания должны обсуждать художественные произведения — сценарии и фильмы, обсуждая таким образом весь творческий путь сценаристов и режиссеров. Тов. Зайцев выдвигает в качестве об'ектов обсуждение режиссеров и предприятия. Очень уж производственно-промышленный подход к задачам темсовещаний! А самое интересное, что, говоря о репертуарном плане, т. Зайцев и здесь и во всей статье совершенно упускает из поля зрения сценаристов. Фигурируют все время кинoруководство и режиссеры (о сценаристе в статье упоминается лишь однажды в том смысле, что без «репертуарного плана» он не знает, с кем ему придется работать в дальнейшем).

Рассуждения о «репертуарном плане», так и остающемся таинственным незнакомцем, заканчиваются у т. Зайцева совершенно неожиданно:

«Репертуарный план — это прежде всего обязательство кино перед зрителем, поэтому важен раздел реального выпуска картин на экран в очередном году, картин, хороших и нужных, а не феерия нереальных тем или производственно и художественно неполноценных, хотя бы и готовых сценариев».

Да! Да! «Раздел реального выпуска картин», а не «феерия нереальных тем». Это действительно важно! Но и здесь т. Зайцев не удержался, чтобы не лягнуть еще раз требование готовых сценариев, под предлогом борьбы против сценариев; производственно и художественно неполноценных. Но кто же защищает такие сценарии?

«Репертуарный план» появился на свет как «крупное открытие», но вряд ли на эту «тематическую удочку» пойдут наши киноорганизации, хотя на ней имеется такая привлекательная для иных наживка, как «незаконченные варианты сценариев».

В. ВОЛОЩЕНКО

„ПРОДОЛЖАЙТЕ СНИМАТЬ"...

Режиссер Б. И. Юрцев находился еще в отпуску после своей последней работы «Любовь Алены», а дирекция 2-й фабрики уже ориентировала его на постановку шуточной детской короткометражной фильмы «Азбука коммунизма». Сценарий был утвержден. На фильму был отпущен лимит в 220 тыс. руб.

Режиссер отказался работать над «Азбукой». Тогда дирекция предложила ему новую работу — комедию **Вершинина и Лунацкого «Даже не однофамилец»**. Режиссера это удовлетворило. Приступили к работе (составление режиссерского сценария, подбор актеров и т. д.). Все шло хорошо до тех пор пока начальник группы т. Деменчун не приступил к составлению генплана.

Лимит, отпущенный на «Азбуку коммунизма», **был механически перенесен на «Даже не однофамилец». Но при этом не было принято во внимание, что фильма полнометражная, комедия,** на сложном, связанном с большими затратами спортивном материале (футбольная игра, массовые сцены на стадионе, сцены пожара и т. д.). Упустили также из виду, что сумма 220 тыс. руб. — это даже не средняя стоимость немой фильмы (которую ГУКФ исчисляет в размере **360.000 руб.**).

В результате первое, с чем столкнулись при рассмотрении генплана, — это превышение лимитов. Смета со всеми расходами достигает **405 тыс. руб.**

Хотя фильма на московском материале, группа планирует экспедицию на юг стоимостью в **42 тыс. руб.**

Генплан прошел уже много инстанций, и руководство Комбината вынесло решение — **смету сократить.** Это значит: выбросить экспедицию, сократить 10—15 съемочных дней и планировать в июле и августе по 18 съемочных дней в месяц.

Такое положение связано с коренным изменением генплана и со значительным сокращением уже трижды сокращенного сценария. Группа от этого предложения отказалась. И до сих пор положение не выяснено. На все запросы группы руководство отвечает: **«Продолжайте снимать»**

И группа продолжает... без генплана, с неутвержденной сметой, с нарушенным календарным планом.

Это явное нарушение всех директив об организации съемочного процесса.

Н. ТАЛЬ.

ИТОГИ ПОЛУГОДИЯ

1933 год кино-фотопромышленность закончила с показателями, далеко не удовлетворительными: 64.7 проц. выполнения общего плана.

Первое полугодие текущего года может быть охарактеризовано как период **наметившегося улучшения, некоторого, хотя и далеко недостаточного, успеха.**

Количественное выполнение заданного полугодового плана по видам продукции характеризуется следующими цифрами (предварительные данные):

Художественные фильмы немые	83,7 проц.
Художественные фильмы звуковые	66,8 »
Кинохроника (выпуск №№) немые	85,6 »
Кинохроника (выпуск №№) звуковые	103,0 »
Учебно-технические фильмы немые	80,8 »
Учебно-технические фильмы звуковые	142,1 »
Пленка (35 мм.)	51,8 »
» узкая ацетатная	104,7 »
Узкопленочники	69,7 »
Звуковые блоки	93,3 »

Впереди идет производство учебно-технических фильм и кинохроники.

Союзкинохроника, завоевав в прошлом году первенство по количественным и качественным показателям, продолжает его удерживать и в первом полугодии текущего года.

В работе этих обеих отраслей кинематографии нужно отметить наличие увлечения в сторону **звукового** производства, нездоровое увлечение, идущее, во-первых, нередко **за счет немых фильм и номеров** и, во-вторых, **против установок плана.**

Вторая группа—это все виды продукции фотохимии и звукоаппаратура, группа, приближающаяся к выполнению программы. Эти отрасли кино-фотопромышленности сделали количественные успехи за полугодие, но все же не сделали того, что от них требовалось по плану.

Производство художественных фильм и производство пленки, т. е. самые ответственнейшие участки кинопромышленного фронта далеко отстают от других. Решающее влияние на результаты полугодия оказала Московская кинофабрика. В то время как Ленинградская кинофабрика выполнила полугодовую программу на 87,1 проц. по валовой продукции и на 100 проц. по выпуску фильм, выполнение Московской фабрики (соответственно) — 58,6 проц. и 53,1 проц.

Основные причины слабой работы Московской и недовыполнение программы Ленинградской фабриками — в качестве руководства производством, недочетах внутрифабричного планирования (чаще всего по линии увязки с технической базой) и, самое главное, в недочетах по линии заготовок сценариев.

В части пленочного производства два противоположных явления: план по узкой ацетатной пленке перевыполнен (104 проц.), но пленке сделан всего наполовину (51 проц.).

Ацетатная пленка, производство которой начато только в IV квартале 1933 г., идет уже по программе. Производство же пленки нормальной, имеющее за собой опыт уже нескольких лет, недопустимо отстает. Это еще лишний раз подчеркивает, что **основные причины отставания — в качестве руководства фабриками со стороны треста и руководства самих фабрик технологическим процессом производства и хозяйством фабрик в целом.**

Выпуск кинопленки в апреле—июне превысил почти в 2 раза предыдущий квартал и является рекордным квартальным выпуском за все время существования производства. Июнь дал 100-процентное выполнение плана!

Производство ацетатной пленки, перекрыв недовыработку I квартала и превысив этот последний в 3½ раза, добилось перевыполнения полугодовой программы. Причем II квартал одновременно отличается и возросшим браком. Одно **это показывает, что производство имеет совсем близкие резервы, что оно далеко не дошло до зенита и имеет все основания развиваться дальше.**

Производство художественных фильм возросло во II квартале сравнительно с I по звуковым картинам в полтора и по немым в 3½ раза.

План Московского комбината, выполненный в I квартале по валовой продукции на 38,6 проц. и совершенно не выполненный (0 проц.) по выпуску продукции, во II квартале достигает 80 проц. по валовой и 102 проц. по товарной продукции. В одном II квартале запущено 12 новых фильм (рекордное для фабрик количество), увеличилось число сценариев.

При анализе работы первого полугодия мы встречаемся с одним и тем же явлением: наметился подход к более оперативному, конкретному руководству как со стороны ГУКФ, так и со стороны трестов и предприятий.

Перемена руководства ряда предприятий, ежедневная забота о производстве, вникание в его нужды и неточеты — все это не замедлило дать в результате увеличение и улучшение производства.

Если, анализируя общие результаты работы за полугодие, можно говорить только о некоторых сдвигах и успехах, то внутри полугодия результаты работы II квартала — явное достижение, совершенно определенно намечивается улучшение в сторону настоящей большевистской работы.

То, что дал II квартал,—еще не то, что нужно и можно дать, но этот квартал показал, что можно получить именно те результаты, которых ждут от промышленности партия и правительство.

Наряду с количественным выполнением плана на особую высоту должны быть подняты и вопросы качества продукции.

Первое полугодие и даже второе не дают еще лучших показателей **по качеству** продукции. И если отстающее количественно производство художественных фильм выпускает все улучшающуюся (хотя и далеко не совершенную) продукцию, материальная продукция в свою очередь, определяющая в той или другой степени качество кинопоказа и кинопроизводства, запись звука и уверенность оператора на с'емке, продолжает оставаться на невысоком уровне.

Кинопленка, особенно негативная, часто бракуется потребителем и в значительных партиях адресуется обратно на фабрику (недавние случаи с Ленинградским комбинатом). Позитивная пленка непрочна. Качество фотобумаги резко упало во II квартале.

Киномелпром выпускает звуковые комплекты, несмотря на то, что это «комплекты» некомплектные.

Звуковое устройство кинотеатров нередко перестает звучать или звучит очень плохо, как только установщик уходит.

Примеры можно было бы умножить, но и этих достаточно, чтобы забить тревогу и во весь рост поставить задачу: **во II полугодии поднять качество выпускаемой продукции.** Огонь оперативно-производственной деятельности направить одновременно и на количество, и на качество, имея в виду, что одно неразрывно связано с другим.

В том и другом производству приходит и должна притти на помощь техническая творческая мысль в лице научно-исследовательских институтов и лабораторий.

За полугодие сконструирована, получила одобрение звуковая передвижка, спроектирована и изготовлена модель, намного более усовершенствованная, чем существующая немая передвижка. Сделаны модели ряда новых с'емочных киноаппаратов, в том числе для звукос'емок и аппарат для с'емки на узкой пленке. Сконструирован: проектор с оптическим выравниванием новый звуковой блок к стационарному аппарату, двухдисковый граммофон, тонгараф (модель), передвижная звуковая камера, нагрудный штатив, операторская тележка и многое другое.

Химики успешно работают над такими вопросами, как цветное кино, рецептура эмульсий новых или специальных видов пленки.

При значительном размахе и глубине работы научно-исследовательские институты и лаборатории в своей деятельности имеют тот существенный недостаток, что еще **не слились органически с производством, не живут интересами последнего.** Производство должно настойчиво искать научно-технические силы, а эти последние должны решительно **обернуться лицом к производству.**

★

Резюмируя краткий обзор работы кино-фотопромышленности за полугодие, нужно и можно сделать один основной вывод: **общие итоги полугодия в целом в количественном и качественном отношении неудовлетворительны.** По результатам II квартала показали, что все отрасли кино-фотопромышленности могут работать на уровне предъявляемых им требований. Улучшение есть, нужно его закрепить и развить. **Самое главное — это работа без зазнайства и без успокоения на достигнутом. Надо итти дальше, борясь и за количество и за качество продукции.**

Предприятия кино-фотопромышленности могут и должны итти в одной шеренге с передовыми предприятиями социалистического хозяйства!

Полное выполнение программы в III квартале и втором полугодии — практическое задание, к выполнению которого предприятия должны итти! Это крепость, которую большевики кинопромышленности должны взять!

И. СИДОРОВ

Т. П. Самсонов— ДИРЕКТОР МЕЖРАБПОМФИЛЬМ

У вновь назначенного директора Межрабпомфильм т. Самсонова многолетняя революционная деятельность. Он родился в 1888 г. в бедной семье. С раннего детства познал нужду и лишения и 8-летним мальчиком вынужден был начать самостоятельно добывать средства к существованию: пошел батрачить в имение соседнего помещика. Между делом научился грамоте. Потянуло учиться. Случай помог попасть в г. Хотин (Бессарабия) в школу. Там Самсонов получает при помощи некоторых учителей, с которыми был близок, первые познания о революционном учении. Связывается с имевшейся в городе нелегальной подпольной социал-демократической организацией и вступает в нее в 1906 г.

Вскоре царское правительство арестовывает т. Самсонова. С 1908 г. — анархо-коммунист.

За революционную деятельность т. Самсонов арестовывается вторично. Бесконечные скитания по тюрьмам и этапам в течение почти 5 лет. Затем ссылка на Лену на 4 года. Отсюда т. Самсонову удается бежать и при помощи товарищей по подполью перебраться в Англию.

Во время империалистической войны Самсонов занимается как профессионал-революционер антиимпериалистической пропагандой, за что английское правительство арестовывает Самсонова и отправляет в каторжные работы, а затем — высылка этапом.

С 1919 г. т. Самсонов в рядах ВКП(б). Партия посылает его на ответственные посты. Во время борьбы с Колчаком т. Самсонов — начальник особого отдела 3-й армии. До 1923 г. т. Самсонов работает в органах ВЧК—ОГПУ.

За боевые заслуги во время гражданской войны и работы в ВЧК—ОГПУ т. Самсонов получает высокую награду — **орден Красного знамени.** Когда стальной чекист Ф. Дзержинский берет в свои руки руководство ж.-д. транспортом, туда же переходит и т. Самсонов (на МББ ж. д.), затем вслед за т. Дзержинским переходит в ВСНХ. В 1927 г. т. Самсонов переходит на работу в ЦК ВКП(б) в качестве управляющего делами с совместительством зав. учетным столом ЦК.

Когда при ЦК ВКП(б) была создана специальная комиссия по вопросам кинематографии, т. Самсонов был включен в состав этой комиссии и активно участвовал в работе.

Тов. Самсонов — автор многих статей, очерков и рассказов. Им выпущена книга «Вне закона».

ОТОБРАЗИТЬ ПАФОС СТРОЙКИ

(БЕСЕДА с т. САМСОНОВЫМ)

Нет нужды говорить о роли и значимости газеты — этого острейшего оружия партии в борьбе за конкретность и оперативность руководства. Лучшего помощника не сыщешь. И я не представляю себе своей работы на посту директора Межрабпомфильм без теснейшей связи с печатью и в первую очередь с газетой **«Кино».** На ее помощь в вопросах коллективной организации пропаганды и развертывании большевистской, действенной самокритики, «невзирая на лица и чины», я рассчитываю твердо.

Прежде всего скажу несколько слов о языке. Драматург, работающий в области кино,—это такой же писатель, как и драматург театра. А раз так, к нему переходят вместе с высоким званием писателя и обязательства, этим званием налагаемые. И первое и главное — это требование языка. Я имел в виду статьи великого пролетарского писателя А. М. Горького, и выступление А. И. Стецкого. В наших сценариях (в диалогах) часто встречаются всякого рода областнические «блатные» слова, фразы. Сценарист проявляет подчас какое-то своеобразное стремление «опроститься», выдумывая заумные слова. За чистоту и предельную четкость, литературность языка сценария надо повести такую же решительную борьбу, какая начата в большой литературе.

Второе — это необходимость поднять на высшую ступень художественные качества выпускаемых фильм. В это должны включиться все, весь коллектив, от мала до велика, который занят созданием той или иной фильмы, необходимо организовать его так, чтобы он чувствовал всю серьезность и ответственность той работы, которую выполняет. Чтобы он вносил свои предложения, упорно думал над тем, как лучше, четче, выпуклее и высокохудожественно сделать картину, каждый кадр ее. Это необходимо, ибо задача — избегать всего того, что принижает искусство, и наоборот: использовать все, что помогает дать зрителю высокохудожественную картину, — почетная задача.

Большим недостатком является и то, что отдельные части фильмы несоразмерны друг с другом по темпам развития действия: то медленно идет развертывание сюжета, то вдруг рванется вперед. Получается как-то скачкообразно. Наш советский кинозритель не хочет с этим больше мириться. Это не мелкий буржуа, раньше, который сидит в кино и благодушествует, глядя на экран. Наш зритель требует качества, высокого мастерства в работе, в творчестве, он требует динамичности, бодрости, активного действия. И потому уметь повысить эту действенность, динамичность в картине — важное и нужное дело.

Следующий первостепенный вопрос — это об идеологической направленности картины, вопрос о том, куда та или иная фильма «посылает свои стрелы», по какой мишени бьет она: по «кочкам или точкам».

Сценарии наши часто разрабатывают «мелочи». Это, конечно, важно и нужно. Но где сценарии и полноценно художественные фильмы о наших гигантах: Челябинском, Харьковском и Сталинградском тракторных заводах, Кузнецкстрое, автогигантах, химкомбинатах и пр. и т. д.? Где Магнитострой кино? Их нет еще, но за них надо взяться вплотную, драться упорно, неотступно, работать над их созданием и создать их, чтобы получился широкий, правдивый и высокохудожественный показ величайших памятников нашей эпохи, показ гигантов — свидетелей грандиозности мыслей и дел большевиков, их «американской деловитости и русского революционного размаха в работе».

Кино — это один из острейших и могущественнейших инструментов культурного развития, которым владеет человечество. И для нас чрезвычайно важна степень квалификации, которая имеется у кадров, непосредственно орудующих этим чудесным инструментом. Увы, численно творчески одаренные высококвалифицированные кадры эти очень малы. Они явно недостаточны. И наша задача, всемерно заботясь о сохранении этих кадров, одновременно привлекать новых людей, воспитывая и обучая их, организуя обмен опытом и т. д.

Надо вплотную взяться за разрешение вопроса о техническом оснащении нашего производства, так как оно еще пребывает в об'ятиях кустарщины. Здесь большую помощь должен сыграть широкий обмен опытом между разными кинофабриками и т. д. Надо решительно покончить с «секретами» производства, этим безобразным явлением, еще, к сожалению, кое-где у нас наблюдающимся, покончить с местным «патриотизмом». И партийцам-режиссерам здесь первое слово

Наконец, необходимо всерьез и крепко взяться за широкое развертывание самокритики, за создание настоящей высокоидейной и конкретной доподлинной кинокритики. Причем, памятуя слова т. **Кагановича** о том, что не столь важно карать за совершенную ошибку, сколько гораздо ценнее предупредить, не допустить ошибки, надо самокритику смело развернуть по пути оценки и всестороннего анализа не только фильмы (где ничего уже исправить нельзя), а прежде всего сценария, так как это позволит предупредить ошибку, недопустить ее.

Газета «Кино» в этом деле уже проявила инициативу («Петр Виногралов» и др.). И я за то, чтобы это дело всячески продолжать и развивать.

по следам „ЛЕГКОЙ КАВАЛЕРИИ"

Ежедневно Московский кинокомбинат теряет в среднем в одну смену два-три часа, а иногда и больше рабочего времени из-за плохой организации производства и низкой трудовой дисциплины.

Только по одному цеху копировальной фабрики, цеху, где всего работает 45 человек, в мае мы имели 39 человекодней простоев.

По мультипликационной фабрике за июнь 18 сотрудников изо дня в день опаздывали на 15—30 минут или бросали работу ранее окончания смены и по далеко неточному определению «легкой кавалерии» растратили сотни часов времени. Установленные и вскрытые комсомольским хронометражем подобные факты можно было бы еще перечислить.

Комсомольская организация Комбината приняла решение **сделать борьбу за культурный труд и организованность на производстве, за высокопроизводительный труд в течение полных 420 минут в смену** центральной своей задачей.

Начали мы с борьбы за элементарные требования трудовой дисциплины. Комсомолка гримерша **Мордисова** сделала двухдневный прогул, на третий день явилась на фабрику в половине рабочего дня и в последующие 8 дней вовсе не приходила на работу.

Администрация (нач. гримерного цеха Кузнецов), желая сохранить ее как „работницу высокой квалификации, не уволила злостную прогульщицу Мордисову. Вмешался комитет комсомола. Он исключил прогульщицу Мордисову из комсомола и добился ее увольнения. Комитет квалифицировал поведение администрации как игнорирование правительственного декрета о прогулах.

Кстати сказать, дирекция все еще никак не удосужилась дать свою оценку этому вопиющему нарушению правительственных законов. Правда, директор Комбината Металлов в личной беседе с секретарем комсомола одобрил занятую комсомольской организацией позицию и обещал поддержку. Но, к сожалению, пока поддержки мы не получили.

Мы потребовали дисциплины, в первую очередь, от актива.

За полмесяц практической работы суетней и пустозвонством комитет комсомола отстранил от работы комсорга художественных фабрик члена комитета **Шмидта** и вывел его из состава комитета.

На Копировальной фабрике мы установили общественную комсомольскую диспетчеризацию. Цеховые общественные диспетчера, следя за ходом работ, предупреждают администрацию о неполадках, поломках, авариях и пр., добиваясь своевременного принятия мер.

Комсомольцы Копировальной фабрики поставили вопрос об изменении существующей там системы оплаты труда, так как она противоречит правительственным законам.

Зарплата копировщика—150 руб., независимо от того, гуляет ли он, поломал ли машину. Никогда и ни при каких обстоятельствах — ни меньше и не больше.

Имеется в Копировальной ф-ке штат механиков, занимающихся ремонтом машин. Производят ли механики ремонт 7 часов или 1—2 часа, они все равно получают 170 руб. в месяц. На Копировальной ф-ке правительственные законы об оплате труда и простоев игнорируются. Больше того, там для 2-й смены рабочий день установлен не 7 полных часов, а только 6½ (?!). Профсоюз же как будто этого не замечает.

28 июня была проведена комсомольско-молодежная конференция по вопросам загрузки рабочего дня, технического оборудования и укрепления государственной дисциплины на Комбинате.

Конференция заслушала доклад директора технической фабрики т. Николаева и содокл. комитета ВЛКСМ

Присутствующий на конференции председатель фабкома т. Оцеп впервые узнал о безобразной системе оплаты труда и простоев на Копировальной ф-ке.

Конференция добилась того, что сейчас фабком вместе с дирекцией перестраивает систему оплаты труда и простоев в соответствии с имеющимися правительственными директивами. Всемерно внедрять хозрасчет, ввести строгий учет простоев, установить соблюдение точного графика межцехового обслуживания, добиться своевременного выполнения цехами своих обязательств друг перед другом, поднять качество технологического процесса, установить четкое техническое нормирование,— так определила задачи комсомольской организации конференция.

На конкретных практических делах, на черновой работе, на мелочах вырастают ударники. Комсомольская организация Комбината растет качественно и количественно. Мы проводим цеховые и фабричные комсомольские собрания с отчетами комсомольцев об их производственной работе, об их борьбе за культуру и организованность производства. На этих собраниях мы проверяем, насколько наши комсомольцы ударно, культурно работают, насколько они силой своего личного примера ведут за собой беспартийную молодежь.

Мелкобуржуазная расхлябанность и недисциплинированность, работа разгвалку, элементы обывательщины и «российской обломовщины» еще гнездятся в отдельных звеньях организации.

Мы уверены, что на основе самокритики комсомольская организация под руководством парторганизации станет надежным бойцом и помощником руководства в борьбе за новую Потылиху, уже сейчас излечивающую многие свои старые болезни.

Н. БОЖЕНКО

„ГОСПОГОДА"

К. И. Чуковский работает сейчас над сценарием детской фантастической кинофильмы «Госпогода». По этому сценарию детям должно быть рассказано о том, как советская власть овладела погодой и заставила ее служить социалистическому строительству и что из этого получилось. В сценарий введен элемент приключений и авантюры. Ряд интересных приключений развертывается при попытке иностранных капиталистов завладеть секретом погоды.

Сценарий делается для Межрабпомфильм.

ШУЦБУНДОВЦЫ НА МОСКОВСКОМ КИНОКОМБИНАТЕ

Недавно 17 человек шуцбундовцев, находящихся в Москве, посетили Московский кинокомбинат.

Шуцбундовцам показали все цехи Комбината (павильоны, лаборатории, монтажные комнаты, столярный и малярный цехи и т. д.) и ознакомили с процессом производства фильмы.

В заключение шуцбундовцам были показаны куски из фильм: «Веселые ребята», «Энтузиасты» и «Новый Гулливер». Наибольшее впечатление на шуцбундовцев произвели куски из «Нового Гулливера».

Н.

В ПРОСМОТРОВОМ ЗАЛЕ КИНОХРОНИКИ

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ТЕМЫ ● «АШХАБАД» ● «С'ЕЗД В БАШКИРИИ» ● «ОТДЫХ НА ОСТРОВАХ» ● «ПАРАСКЕВА ДИМИТРОВА В N-й ЧАСТИ» ● «НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ МОРОЗОВ» ● «ВАСИЛИЙ МОЛОКОВ В РОДНОМ СЕЛЕ»

На экране фабричного «просмотрового зала» воскресают события, недавно прошедшие в нашем Союзе.

Не выходя из этой маленькой комнаты, в течение двух часов совершаешь необычайное, прекрасное путешествие по нашей стране, ее республикам, краям и областям, городам, деревням, аулам, заводам, колхозам, стройкам. Замечательные советские люди, их будни, жизнь, работа проходят перед нами, — волнующие будни, чудесная жизнь, героическая работа. Из ежедневно свершаемых кинохроникерами в разных частях Союза с'емок, в производственном «обиходе» хроники называемых «сюжетными», слагается великий образ нашей славной родины, образ, который сохранит кинопленка на радость грядущих поколений. Мы привыкли к великим **необычайностям**, происходящим в нашей стране, к победам, сменяющим победы, мы сами участники этих побед, но каждый раз, просматривая все новые и новые «сюжеты», мы как бы **очарованы** ослепительным сверканием нашей жизни, радость и счастье которой озаряют экран.

Творческая практика операторов-хроникеров, отображающего факты подлинной действительности, проходит в самой гуще, в глубинах жизнетворчества нашей страны, в органическом общении с теми, кто упорно и смело утверждает социалистическое **сегодня во имя светлого, всесветного завтра.** Это большое счастье, большая честь, но это возлагает и **большую ответственность.** Надо уметь факты нашей социалистической действительности запечатлевать правдиво, просто, неподдельно. Яркость красок, которыми расцвечены факты нашей жизни, не должны поблекнуть на экране.

Этого достигают еще не все операторы-хроникеры. Многие еще не в силах отобразить простое величие социалистической стройки, увидеть в отдельных явлениях общее, в отдельных фактах типичные черты эпохи и найти основное звено, вскрыть, показать в каждом факте, явлении, событии то ведущее, что и определяет сущность, содержание нашего времени.

К умению делать это в своих «сюжетах» должен стремиться каждый оператор-хроникер. Для этого нужно неуклонно повышать свою творческую культуру, свой теоретический, идейно-политический уровень, для этого нужно воспитывать в себе зоркость, оперативность, действенность, безошибочное знание текущих задач, равно как и другие боевые качества большевистской журналистики.

Сейчас в изданиях Союзкинохроники участились дальневосточные «сюжеты». Это **положительное** явление. До сих пор этот **замечательный** край мы **слабо** отображали в хронике. На одном из последних просмотров мы смотрели «сюжеты»: «Ловля трепангов водолазами» (оператор Тамм) и «Закат Миллионки» (оператор В. Глясс). Трепанги — любимое блюдо в китайских столовых Дальнего Востока, самый распространенный пищевой продукт и одновременно лечебное средство. Но именно этого ухитрился не показать Тамм. Отсутствие хотя бы одного крупного плана скрывает от зрителя, что же собой представляет трепанга. В результате сюжет оператора Тамма представляет почти «технический» интерес и едва ли расширяет круг представлений зрителя о Дальнем Востоке.

Сюжет **«Закат Миллионки»** также сделан ошибочно, причем ошибка оператора Глясса более принципиальна. Миллионка — это трущобы, китайские кварталы Владивостока, кусок его мрачного дореволюционного прошлого, отступающего перед новой жизнью.

Глясс должен был и, вероятно, хотел (это видно по его монтажному листу) показать, если не само это отступление старого перед новым, то хотя бы **результаты** отступления. Это сделать было, конечно, легче.

Но что показал Глясс?

Он показал гнездящиеся еще в гаванях и **улицах Миллионки** ценские остатки ее прошлого: морфинистов, курильщиков опиума, банковщиков... Эти мрачные эпизоды занимают основное «место» сюжета, и кажется, что никаких изменений не произошло на Миллионке. Ибо новое Глясс показал лишь в спектакле китайского ТРАМ. Спектакль этот происходит в четырех стенах театрального помещения, никаких **звеньев**, связывающих его с Миллионкой, в сюжете нет. Не выявлено даже лицо зрителя, а ведь на этом, в крайнем случае, можно было сделать акцент. Спектакль ТРАМ не может быть противопоставлен старой Миллионке, новое нужно было увидеть (а оно есть) и показать в самой Миллионке, в ее изменяющемся облике, и это должно было **подавлять** элементы старого. А так старое выглядит настолько сильно, что даже может быть обобщено. Этот сюжет не мог быть принят на экран, Глясс еще должен по-настоящему поработать над этой серьезной, но интересной темой.

Ошибку Глясса продолжает оператор Лавров (Туркмения). В сюжете **«Ашхабад»** он так же, как и Глясс, старое показывает сильнее и полнее нового, к об'ектам нового лишь «притягивается». Надо правду сказать в лицо: это большой срыв. Новое «прет» во всю, затмевая единичные факты уходящего старого, а вот люди умудряются проходить мимо нового, не умеют увидеть его.

А вот оператор Г. Шулятин (Ленинград) в своем сюжете «Парк отдыха на островах» сумел **подчеркнуть и передать** эту радость, пронизывающую каждый день жизни трудящихся. И вовсе не потому, что весь сюжет посвящен парку культуры и отдыха, как бы наиболее наглядно выражающему радость, веселость. Шулятин мог пойти, как это делали другие, по пути показа регламентированного отдыха, **установленных правилами «норм поведения»** и в этом случае неминуемо скатился бы к штампу. А в его сюжете отдыхающие под вальс засыпают в качающихся гамаках, валяются на траве, катаются на лодках, каждый находит себе радостное **занятие** — и взрослый и ребенок. С большим вкусом снял Шулятин внешнее оформление парка, его аттракционы, в частности, «американские горы», которые, кстати, ленинградский же оператор Григор снял в специально им посвященном «сюжете» значительно хуже, недостаточно изобретательно (за исключением отдельных кадров).

Фальшивость, деланность никак не свойственны последним с'емкам Шулятина. Об этом особенно красноречиво свидетельствует его же «сюжет» **«Параскева Димитрова** в N-й части. Теплотой, нежностью какой-то веет от всей этой по-настоящему хорошей работы Шулятина. Интересно построен сюжет: в комнате, где живут курсанты, стоит койка Георгия Димитрова, почетного курсанта 1-го отделения 1-го взвода. На ежедневной перекличке вызывается и имя Димитрова, на что командир отделения (все это зрительно ощущается), отвечает: «Отсутствует, находится в командировке в Москве, в Коминтерне».

Радостно, с большой лаской встретили курсанты Параскеву Димитрову. Заботливо помогли ей выйти из автомобиля, засыпали цветами. Очень выразительно снята сама Параскева Димитрова, обход строя выпускников и особенно ее портрет. Ощущается волнующее теплое отношение самого Шулятина к Параскеве Димитровой, к развернувшемуся перед аппаратом событию, это отношение было перенесено в работу Шулятина и это решило, в конечном счете, успех сюжета.

Этот же фактор решил успех оператора Ларионова (Ленинград) в его работе над сюжетом о **Н. А. Морозове**, в связи с его 80-летием. Снимая посещение Морозовым вместе с группой бывших шлиссельбуржцев, соратников по борьбе и заточению, Шлиссельбургской крепости, Ларионов, не ограничившись чисто информационным показом самого явления, несколькими планами крепости и ее деталей, с'емкой слон Морозова (записанных на звук) о своем заточении на фоне тех мест, где Морозов прожил 23 года, заставил зрителя проникнуться соответствующим настроением, перенестись в прошлое и уже на вечере, в обществе старых большевиков, в честь юбилея Морозова, сравнить это прошлое с настоящим. Вечер этот снят с большой силой, вернее с большим мастерством передана сила этого вечера. Неизгладимое впечатление оставляет записанное на звук оператором Солдатиковым страстное выступление Феликса Кона. Сюжет Ларионова имеет большую историческую ценность.

Линию по-настоящему теплого, подкупающе искреннего и творчески свежего показа в хронике **живых людей**, выявленную в сюжетах Шулятина и Ларионова, с большим успехом продолжили операторы Б. Цейтлин и А. Лебедев в с'емке посещения героем Советского союза летчиком Молоковым родного села. Все появившиеся в газетах очерки о посещении Молоковым своего села блекнут перед материалами, заснятыми Цейтлиным и Лебедевым. Я не говорю уже о звуковом материале, ибо что можно сравнить с записанной в первоисточнике подлинной беседой Молокова с односельчанами и его рассказом, во время колхозного обеда, о том, как он спасал челюскинцев?

Этот пример говорит о том, что кинохроникеры, имеющие в своем распоряжении такое замечательное оружие, как возможности документальной звукозаписи, должны чаще проникать в самую гущу пролетарских масс, на заводы и колхозы, непосредственно в рабочие и колхозные семьи. Побольше бы таких звуковых сюжетов, как пребывание Молокова в своей деревне, и поменьше звукозаписей всяких заседаний, собраний, конференций. И хотя в хронике все еще встречаются иногда такие «с'емки», все же один из отраднейших выводов, который можно сделать, оценивая последние «сюжеты», заключается в том, что казенщина, искусственное т. н. «отепление» сюжетов за счет каких-то особых специально «теплых» мест исчезает, и теплота, подлинная теплота, сочетающаяся со свежестью мысли, оригинальностью выдумок, возрастающим операторским мастерством, становится органическим качеством отдельных сюжетов.

Р. КАЦМАН

„Герои Арктики"

Документальные фильмы, сделанные на материале крупных общественных событий, обычно вызывают некоторое разочарование. Самый материал и все, что с ним связано, — мысли, чувства и переживания сотен тысяч и миллионов людей, имевших то или иное отношение к событию,— во много раз сильнее разрозненных иллюстраций, которые появляются на экране.

И все же фильма об эпопее «Челюскина», еще даже не отошедшей в прошлое, а живущей в нашем дне, как одна завершившееся событие, необычайно сильно захватывает зрителя. Глядя на эти разрозненные записи кинооб'ектива, смонтированные в двухчасовую картину, испытываешь подлинное волнение. И чем дальше развертывается повествование о событиях, связанных с походом и гибелью «Челюскина», тем напряженнее и пристальнее вглядывается зрительный зал в полотно экрана.

Это — не обычная документальная фильма с фотографиями-иллюстрациями, бесстрастно показывающая различные этапы арктической экспедиции, но взволнованный рассказ живых людей, участников событий, сумевших вложить в свое повествование те чувства и мысли, которыми жили они сами и жила вся страна в течение этих незабываемых месяцев.

Фильма выходит за рамки непосредственной хронологической фиксации документального материала. Она захватывает гораздо более глубокую и широкую тему. За кадрами, иллюстрирующими борьбу челюскинского коллектива с природой, за эпизодами, рисующими борьбу за жизнь сотни людей, отрезанных от мира на льдине, встает образ нашей замечательной страны, нашего прекрасного времени.

Этот образ начинает складываться с самого начала картины, когда к «Челюскину», пришвартованному к невской набережной, стекаются ленинградские рабочие, провожающие свой корабль в далекое и трудное плавание. С каждым новым эпизодом этот образ приобретает более определенные очертания и в финале встает перед аудиторией во всей своей мощной выразительности.

Зритель смотрит на экран, словно в зеркало. В людях, ведущих борьбу со стихией и в самые тяжелые минуты не знающих растерянности и уныния, в летчиках, совершающих легендарные полеты, чтобы отвоевать для социалистической родины 104 ценных человеческих жизни, в толпе, вышедшей на городские улицы, на станционные платформы, на колхозные поля для того, чтобы приветствовать своих героев, — он узнает самого себя, своих друзей и детей.

Это — моя страна, мои товарищи, мои сыновья. Это моими усилиями заносваны ледяные поля Арктики, моими руками приведены в движение пропеллеры спасательных самолетов, моей волей созданы неистощимые ресурсы созидательной человеческой энергии.

Именно такое ощущение собственной силы вызывает у аудитории эта прекрасная фильма, в которой ни один кадр не выдуман, а взят непосредственно из самой жизни.

Мы очень редко имеем возможность оглядываться на себя со стороны. Фильма о «Челюскине» дает нам эту возможность. А ведь мы здорово выросли, товарищи, — как будто говорят с экрана в зрительный зал многочисленные персонажи, действующие в картине.

И выросли не только потому, что располагаем замечательным по силе убежденности, по стойкости и физической выносливости человеческим материалом, не только потому, что за эти годы утроилась наша техническая мощь и оснащенность, но и потому, что изменились наши чувства и весь наш духовный строй. Он усложнился и обогатился новыми красками. Он создал иные, неизвестные до сих пор отношения между людьми. Дружным и веселым коллективом встает 160-миллионная страна на всем протяжении следования челюскинцев, во всех углах, куда доходит весть об их спасении. Люди этой страны научились любить нежной, внимательной любовью своих товарищей по борьбе. И — что, может быть, не менее важно — научились выражать эту любовь простыми и сильными словами.

В этом прежде всего большое познавательное значение фильмы «Герои Арктики». В ней совершенно отсутствует рекламная сенсационность, помпезная парадность, игра на эффектах. Она сделана очень просто и говорит о героических событиях, как об обыденных вещах. Эпиграфом к ней могли бы служить те слова Молокова, в которых он охарактеризовал подвиг героев-летчиков как обычную работу.

Но именно поэтому события в фильме раскрываются в своей подлинной глубине, в своем жизненном драматизме.

Все этапы этой эпопеи авторы сумели занести на пленку и развернуть в экономных, но сильных образах. Расчистка ледяного аэродрома, прилет летчиков в лагерь, первые шаги челюскинцев на твердой земле и одинокий флаг, развевающийся на оставленной льдине.

Все это известно нам из газет, из рассказов участников, но показанное в наглядных образах с экрана встает с новой остротой и убедительностью.

Драматическое напряжение фильмы не ослабевает и после завершения спасательной кампании. Наоборот, чем ближе к концу, тем сильнее и стремительнее развертывается действенная ткань фильмы. Триумфальный поезд героев-летчиков и спасенных челюскинцев, идущий по советской земле от Владивостока до Красной площади, отнюдь не играет роль пышного апофеоза в картине. Именно в эти моменты тема фильмы приобретает то глубокое значение, которое далеко перерастает самую фотографическую сторону картины.

Чем ближе подходит стремительный поезд к Москве, через толпы празднично одетых веселых людей, тем учащеннее становится дыхание зрительного зала. Напряжение достигает высшей точки и разрешается в эпизодах на Красной площади, где московский пролетариат, Красная армия и командный штаб мирового Октября во главе со своим вождем рукоплещут своим героям.

Эту картину трудно назвать превосходной фильмой. То, что проходит на полотне экрана в продолжение двух часов перед взволнованной аудиторией, больше чем художественное произведение. Это — сама жизнь, притом жизнь, полная больших дел, страстная и бурная жизнь великого народа.

*

Как всем понятно, эта фильма делалась тт. Шафраном и Трояновским, особенно первым из них, в трудных, ни с чем несравнимых условиях. Снимать в обстановке арктической экспедиции, в пургу, во время авралов и продолжать вертеть ручку аппарата в тот момент, когда раздавленное льдами судно шло ко дну, такая работа выходит за рамки обычной профессиональной работы кинооператора.

Естественно, если мы подошли бы со сниженными требованиями к качеству фотографии, к композиции и пластической цельности кадров.

Но фильма о «Челюскине» не требует снисхождения. В основном по технике выполнения она сделана много лучше наиболее удачных наших документальных картин, претендующих на щегольство отделки и снятых в обычных условиях.

В ней каждый кадр наполнен смыслом и отмечен пластической выразительностью. За ним чувствуется острый и внимательный глаз человека, прекрасно знающего материал, умеющего видеть его изнутри.

Это — по-настоящему превосходная работа, в которой искренность и страстность художника, участника героических дел, до конца осмысливающего значение и масштабы события, о котором он рассказывает, сочетаются с уверенным и зрелым техническим мастерством.

Б. АЙПЕРС

КАК ОНИ РАБОТАЛИ

Фильма «Герои Аритики» выходит на экраны страны. Выпуском этой фильмы завершается большая героическая работа авторов фильмы — А. Шафрана и М. Трояновского.

Взоры и чувства всей страны долгое время были устремлены на далекий север, где на льдине небольшая кучка людей, наших сограждан, мужественно боролась с суровой природой. Миллионы людей, жадно ловивших каждое слово скупых радиограмм, ждут с нетерпением фильмы о челюскинцах. Но глубоко заблуждаются те, кто считает, что только этим можно об'яснить успех фильмы. Нельзя сбрасывать со счетов заслугу авторов в успехе фильмы. Шафран и Трояновский оказались достойными той грандиозной темы, которую они призваны были отобразить, и опыт их работы в экспедиции «Челюскина» нужно широко передать всем операторам экспедиционной фильмы.

Говорят: «Герои Арктики» — операторская фильма — операторы работали без режиссера». Как раз все дело в том, что на «Челюскине» был режиссер. Этим режиссером являлись Шафран и Трояновский. Без него не было бы фильмы, не было бы стройного, сильного, красочного рассказа о героическом походе.

Большая заслуга операторов-челюскинцев в том, что они сумели найти нужную форму для этого рассказа. Основное в их работе—умение об'единить работу над с'емочным планом, режиссерскую разработку этого плана и непосредственно с'емку в единый, неразрывно связанный процесс. Они своей работой вычертили профиль **ведущего работника хроники** — автора-оператора.

*

Очередная метеорологическая сводка, полученная рацией «Челюскина», могла разрушить все имеющиеся планы фильмы, заслать авторов фильмы за разработку нового плана, в корне меняющего все предыдущие.

М. Трояновский рассказывает: «Разработка вариантов сценарного плана исходила из трех предпосылок:

1. «Челюскин» достигает острова Врангеля.

2. «Челюскин» не достигнет острова Врангеля и выйдет в Берингов пролив.

3. «Челюскин» не достигнет острова Врангеля и не выйдет в Берингов пролив».

О четвертом «варианте» — гибели «Челюскина»—не думал тогда никто.

4500 метров. Любой вариант должен уложиться в это количество пленки. Каждый день, каждый шаг судна приносит новые интересные, красочные об'екты. Каждый эпизод— новое звено, которому нужно найти место в фильме, найти точки соприкосновения этого эпизода с предыдущими и последующими, — досниматься для этого монтажные куски. Так шаг за шагом, четко определяя сантиметраж подлежащих с'емке эпизодов, Шафран и Трояновский делали фильму.

Исключительную организованность проявили они в важнейшем вопросе о пленке в экспедиции. Пленка «Союз», взятая в экспедицию, внушала серьезные опасения. Не раз бывали случаи, когда через несколько месяцев после экспонирования пленка «Союз» теряла следы снятого изображения или, сильно разложившись, приобретала большое зерно.

Обогнув Скандинавию, «Челюскин» становится на несколько дней на погрузку в Мурманске. В день прихода корабля в Мурманск Трояновский уже мчится на поезде в Ленинград. Здесь снятая пленка подвергается тщательному всестороннему исследованию, изучению. Результаты хорошие. Трояновский снова на корабле, уходящем во льды. Однако забота о снятой пленке не оставляет операторов ни на минуту. Каждые десять дней они со всех коробок проявляют пробочки, чтобы при первых признаках разложения эмульсии немедленно приступить к «аварийной» проявке всего снятого материала тут же на корабле. И наконец, используется первая же возможность отправки снятого материала на материк. Когда пароход вмерз во льды с явным намерением зимовать, Трояновский пошел в трудейший 350-километровый переход по торосистым льдам, осуществив плановую эвакуацию снятой пленки с обреченного корабля.

Погода в Арктике приносит много неожиданностей оператору. Яркое солнце сменяется густым туманом, заволакивающим контуры судна, скрадывающим перспективу.

Эти частые смены световых условий, казалось, должны были лишить операторов возможности снять всю фильму в одном плане, дать единый стиль фотографии. Однако Шафран и Трояновский с честью преодолели это препятствие, порожденное «арктической спецификой». На протяжении всей фильмы перед зрителем проходят кадры, снятые при самых различных погодах и условиях света. И зритель не утомлен, у него не «рябит» в глазах.

Часто меняя точки зрения, операторы уверенно ведут зрителя за собой, дают возможность никогда не бывавшему в Арктике человеку прочувствовать, ощутить особую прелесть и многообразие «однообразного» пейзажа. Но вот скрылось солнце, серая мгла окутала корабль. Характер фотографии изменился. Но именно характер, а не качество. Мы не чувствуем неприятного зрительного толчка, вызываемого обыкновенно резким тональным рывком на экране.

И самая трудная задача — с'емка при плоском рассеянном свете, когда об'екты блекнут, теряют об'ем. Здесь может положение спасти четкое, композиционное построение кадра,—этим Шафран и Трояновский владеют в совершенстве. В итоге — сняты все узловые эпизоды похода. Сняты грамотно, детально, монтажно. Сняты так, чтобы потом, сидя за монтажным столом, не рвать на себе волосы из-за отсутствия монтажного куска, без которого эпизод идет в корзину.

★

«Челюскин» погружается в пучину. Участвуя в общем аврале, Шафран хладнокровно, организованно переносит в надежное место на льду снятую и чистую пленку. Сорокаградусный мороз, пурга, темно... Шафран снимает. Это большой героизм, образец самообладания. Мы, хроникеры, гордимся советским оператором, сумевшим поставить себя в шеренгу лучших операторов мира.

Когда на общественном просмотре экран воспроизвел кульминационный пункт катастрофы — момент гибели корабля, — притихший, взволнованно затаивший дыхание зал взорвался громом аплодисментов. Зал приветствовал мужественного юношу — коллегу, который сумел зафиксировать и бережно донести до миллионов людей образ величайшей арктической трагедии.

На всем материале Шафрана лежит отпечаток большого операторского мастерства, **высокой кинематографической культуры.** Все снято с большой художественной выразительностью. Вот снижается самолет Слепнева. На общем плане самолет выныряет по торосам, ломает шасси, валится на бок. Следующий план (не инсценированный) — Слепнев выходит из кабины самолета — крупно. Ведь нужно почти километр пробежать по торосам в несколько минут с тяжелым аппаратом на плечах, чтобы успеть снять оба плана.

Весь снятый Шафраном материал полностью вошел в фильму. Когда здесь выражали беспокойство о том, что у Шафрана мало пленки, Иосилевич с улыбкой говорил: «Аркадий —из тех операторов, у которых после всякой с'емки остается десять метров пленки». Пленка кончилась у Шафрана в момент с'емки прилета самолета Каманина, привезшего ему с материка новый запас пленки...

Р. КАРМЕН

ТРИ ПОКОЛЕНИЯ

на встрече с ЧЕЛЮСКИНЦАМИ в Доме кино

Собравшиеся в Доме кино весьма тепло встретили запоздавшего на встречу О. Ю. Шмидта. Аплодисменты превратились в бурную овацию. Тов. Шмидт также горячо приветствовал киноработников.

— Кинематографисты были всегда моими спутниками, — сказал Отто Юльевич. — Здесь присутствуют три поколения этих кинематографистов. Шнейдеров ходил со мной на Памир и на «Сибирякове». Трояновский плавал на «Сибирякове» и «Челюскине». Шафран был с начала до конца на «Челюскине». Все эти товарищи были равноправными участниками экспедиций, выполняли обязанности даже самые тяжелые, наравне со всеми, а не стояли в стороне. Больше того, они были передовыми общественниками. В этом, я считаю, коренная причина их успеха как художников-кинематографистов. В этом, как мне кажется, хотя я и не работник искусства, первое условие успешной работы любого художника. Ибо только человек, живущий в массах, работающий вместе с ними, сумеет отобразить в искусстве действительность.

Тов. **Шумяцкий** приветствовал челюскинцев от всех работников советской кинематографии.

— Эпопея челюскинцев, — сказал он, — величайший факт беспримерного в истории мужества и героизма. Наш соратник кинематографист Шафран был участником экспедиции и сумел отобразить на пленке волнующие события челюскинской эпопеи с начала до конца. В этом величайшая заслуга тов. Шафрана.

Творческие работники художественной кинематографии должны последовать прекрасному примеру хроникеров и дать о челюскинской эпопее большие полотна художественных произведений, столь же волнующие, как волновали всех нас дни героизма челюскинцев и побед славных летчиков, героев Советского союза.

Тов. **Шумяцкий** преподносит Отто Юльевичу «лейку». Тов. Шмидт горячо благодарит за этот скромный, но дорогой для него подарок, возмещающий погибшую вместе с «Челюскиным» его «лейку».

Тов. **Эйзенштейн** в своем приветствии отметил высокие художественные качества фильмы **«Герои Арктики»** и поставил эту картину, как пример, равняясь по которому работники художественной кинематографии должны создать высококачественные фильмы о славных делах челюскинцев и героев-летчиков.

Тт. **Варламов, Шуб, Эйзенштейн** передали т. Шафрану особый привет от АРРК. Тов. Эйзенштейн вручил т. Шафрану членский билет АРРК № 1.

В ответном слове т. Шафран отметил, что он член дружной семьи кинохроникеров и «каждый из этой семьи, — говорит т. Шафран, — с неменьшей честью выполнил бы свои обязанности, если бы оказался в аналогичной обстановке».

П. Л.

Кадр из фильмы: «Герои Арктики». Раздача пищи в лагерной «фабрике-кухне».

О. Ю. Шмидт у микрофона на встрече челюскинцев в Москве.

Отто Юльевич Шмидт — старый друг кинематографии. В его многочисленных экспедициях кинематографистам всегда было обеспечено место равноправных участников. Киноработники также весьма тепло всегда относились к Отто Юльевичу. Эта старая дружба сделала встречу челюскинцев с кинематографистами в Доме кино особенно теплой. На встречу, организованную ГУКФ и РосАРРК, прибыли **О. Ю. Шмидт, Ушаков, Шафран, Кренкель, Погосов** и др. челюскинцы и около 300 человек гостей.

Представитель «первого поколения кинематографистов Арктики», как назвал Отто Юльевич т. Шнейдерова, был как бы неофициальным председателем собрания — товарищеского ужина. Ему принадлежало и первое слово.

— Отто Юльевич, — говорит тов. **Шнейдеров**, — всегда был особенно чутким к нам, киноработникам. Он первый узаконил присутствие кинематографистов в экспедициях. И его исключительному вниманию к нам, киноработникам, мы обязаны теми успехами, какие у нас есть в отображении Арктики на экране.

„Совершеннолетие"☆

В чистом виде жизнь не знает ни того, ни другого. В повторимом есть всегда доля неповторимого, неизведанного, неосвоенного. И, наоборот, Иоганн Зельцер насытил движением того и другого свой сценарий «Совершеннолетие». И потому в ряде положений сказалась новизна, в сюжете — увлекательность, во многих характерах — полнота и свежесть трактовки. Есть в сценарии и моменты недоговоренные, фигуры недорисованные. Начало и конец маловыразительны, но их легко изменить.

«Цветы повторяются каждую весну, молодость — никогда», — говорила она из разбитых чеховских героинь. Повторяются и цветы и молодость, когда меняют русло жизни, когда наполняют ее на разных этапах новым содержанием. Но повторяются неподражаемо. Их не оторвешь от меняющейся обстановки и людей. Они текут и изменяются, как все. Особенно меняются чувства, их суть, даже формы их проявления. Есть чувства вчерашние, отжившие, отработанные, т. е. реакции на жизнь дня ушедшего. И есть реакции, обогащенные смыслом и содержанием дня наступающего. Иоганн Зельцер взял далекие, отошедшие дни гражданской войны. Но пронизал их приметой, отчетливо сказавшейся не сразу.

Вновь и вновь сценарий говорит о поэтической неисчерпаемости мотивов гражданской войны, подполья, мотивов юности, какую несла революция всем возрастам.

Нет в сценарии батальной романтики, нет эрудийного грома, самых фронтов нет. Есть грозная атмосфера, молнии и ливни благодатных, сильных чувств, какими революция наполнила своих детей. И есть та творческая энергия, которая впоследствии переключилась на руководство созиданием и отливается теперь памятниками пятилетки.

Иоганн Зельцер не только повторяет то, что у нас давали поэты сцены и экрана о людях того времени, но и дает то, чего искусство наше не повторяло.

Фигура матроса революции — сколько раз она появлялась на сцене, в театре, в романе. Люди разной степени талантливости, разных темпераментов, разных методов поэтического освоения жизни все же сохранили в этой фигуре одну общую черту — стихийного братишки. Дашь-берешь, нахрап, напористость, очень много действенности. И в лучшем случае — весьма малая толика сознательного, а не стихийного размаха. А в большинстве случаев — все же вариация братишки, внутренней преданности делу с налетами бунтарства. Знакомец этот приелся в нашем искусстве. И — внезапно совершенно исчез в нашем искусстве.

И вот у Иоганна Зельцера вновь появляется, но уже в качестве знакомца незнакомого. Его «Матрос с Балтики» дай в исторической, а не бытовой перспективе, в конкретно-исторической перспективе белорусского города времени немецкой интервенции. **С него снята бытовая шелуха** братишки. Проступает внутренняя цельность подмастерья революционного подполья. Он не только на страже у него. Он не только его исполнитель, но и проникновенный творец — один из немногих, валивших самое лицо молодой жизни. И вместе с тем, он — то милый и кренкий парень, то влюбленный ревнивец, то нелицеприятный товарищ, не желающий знать поблады для друга или подруги, если революция им не по плечу.

О матросе Иоганн Зельцер сказал свое слово. Он дал его не как «экзотическую» фигуру. Не только как образ, но и как прообраз. Он приблизил его к современности, сохранив суровую поэзию первоначальных дней революции. В этом матросе узнает себя с благодарностью лучший наш командир. Артисту и режиссеру остается проникнуться емкостью трактовки и воплотить образ знакомого незнакомца во всей его интимной и гражданской полноценности. Без уклона в бытовизм. Это обязательно.

Та же новизна в другой фигуре — в литейщике Гедалии. Еврей-большевик—вообще фигура, мало освещенная в нашем искусстве. Помимо фадеевского Левинсона почти ничего нет. Зельцер взял не случайную, промежуточную, околоклассовую фигуру, льнувшую к большевикам. Он взял мастера-литейщика, медеплавильщика, коренную рабочую фигуру белорусского еврейства. Взял уже сформировавшимся, созревшим, активным большевиком. Но подал сразу еще в коконе наслоений, предрассудков и пережитков. Этот кокон Гедалий несет сознательно. Пользуясь его прикрытием, он вводит в заблуждение и врагов и непосвященных в свои дела и намерения. Сценарист очень умно и тонко поднес эти одежды ветхого еврейского Адама, настораживая и до предела интригуя зрителя полнокровной и боевой фигурой Гедалия. Только глубокое, интимное знание и отчетливое осознание сил, зревших в рабочей среде еврейства накануне революции, могли помочь автору развернуть духовную, моральную многогранность и многосторонность еврея-большевика.

«Самое чистое лицо — это лицо революционера», — писал Алексей Максимович в злое реакционное время на исходе империалистической войны. Эту чистоту лица революционного класса, рвавшего с национальными иллюзиями и обманами еще во чреве старого общества, сценарист проявил в еврейском литейщике белорусского городка, когда ворота последнего насильственно раскрыли германские интервенты.

Насилие упало на пламя большевизма. Им закипели не только еврейские рабочие белорусского городка. Их возглавлял неуловимый коммунист Дикий, он оказался «высоким и здоровым» евреем-литейщиком Гедалием («каждый удар кулака его означал смерть»). Все это раскрывается исподволь, в конце сценария, вполне неожиданно, но внутренне глубоко мотивированно. Потому что драматический узел стянут не к голой идее, а к поступкам, обыкновенным для подпольщика. И вместе с тем они поражают своей жизненной революционностью, освещают сердце и помыслы человека, отбросившего жизнь «от субботы к субботе» (это показано) и увидевшего свою большевистскую свободу в борьбе плечом к плечу с русским матросом, белорусским грузчиком, немецким солдатом. (Кстати, **эта последняя фигура солдата Миллера проходит сторонкой и не разработана**). Национальное лицо Гедалия, так же, как и его сотрапников, получает **новое выражение.** Оно приобретает ясность, силу, смелость и определенность большевизма, его выражение на том этапе, когда он брал жизнь оружием.

В сущности, сюжет всегда — некая конспирация. Он должен помочь раскрыть то, что невооруженному глазу не видно. Он должен помочь освоить какую-то новизну жизни, что-то в ней еще не освоенное. У Зельцера сюжет протекает с теми ожиданными неожиданностями, какими одарить может только сама жизнь. Жизнь всегда полна неожиданностей, а подпольная — вдвойне. Конспирация — это ее душа. Как легко здесь намудрить, как легко сбиться на интригующие трюки. У Зельцера сам сюжет помогает познанию подполья, восхищает выдумками этого подполья, его своеобразным и глубоким жизнетворчеством.

Сюжет начинается в этом сценарии с человека и замыкается человеком. И замыкается настолько прочно, что уходишь в мир сценария без остатка. Гедалий остается долго величиной неизвестной не только перед лицом зрителей, но и перед лицом людей, окружающих его в самом сценарии. Раскрытие Гедалия протекает, как длительный процесс. Даже сын его Мотя узнает постепенно в ходе развернувшихся событий, что его «старорежимный» отец — не только его сообщник и сообщник матроса, но и неуловимый руководитель подполья. А на хозяина медеплавильной мастерской обнаружение этой истины обрушивается, как снег на голову. Он к самому Гедалию обращался **за** помощью, чтобы извести этого неуловимого Дикого и спасти свое предприятие от забастовки, учиненной последним. Но все эти **неожиданности** вытекают из сущности конспиративного, пленительного в своей убедительности поведения Гедалия. Конспирация — не подарок, не фон, не элемент интриги. Она определена бытием сначала загнанной, а потом воспрянувшей в городке революции. Персонажи не влиты в сюжет, а слиты с ним. И в этом удача сценариста.

«Про это» в большом плане, в плане новизны социальной т. е. нового содержания, искусство наше давало осечки. Здесь больше всего сказался консерватизм. Кто же не помнит малоароматной фразы Пильняка, чем пахнет революция. И Бабель приковал свой взор к бунту полового инстинкта. Ветры свежие «про это» были восприняты с опозданием и даны Бабелем только теперь в «Марии». И то, как некая романтическая и неизмеримая даль. В сценарии Зельцера есть известная высота отбора. Взята та среда, где зрело и действовало не только прямое боевое действие, но многое измерялось масштабами надежд революции, чувствами не данного момента, а романтизированными.

Для социализма расчищался путь. Духовная напряженность в среде, выведенной Зельцером, доминирует. И потому здесь выступает иное содержание любви. Ее почва — все та же суровая атмосфера революционных опасностей, настороженности к судьбам общего дела, без торжества которого любовь неминуемо скатится или к лирическому «про это», или к инстинкту пола, обостренно и оголенно протестующего против смерти. Это тема, в свете тех дней еще не переосознанная, как большая по содержанию тема. И у Зельцера есть только попытка, вернее две: любовь сына Гедалия Моти к Катюше и любовь матроса к Саше и Тане. Не везет, однако, социалистической женщине в нашем искусстве. До основной стержневой фигуры все же не добираются. Даже молодой и вдумчивый беллетрист Василий Гроссман, добравшийся до единственной фигуры женщины революции, не без глубины раскрывший борьбу ее с первосознанными законами материнства, не нашел красок для выражения разрешительного момента — возвращение комиссарши к материнству и к борьбе в рядах товарищей.

Но все же у Василия Гроссмана в какой-то наметке показана закалка, особая душевная сила пролетарской социалистки. У Зельцера образ не новый, но обновленный. Его Катюше не по плечу суровый груз борьбы. Она под ним гнется. Сценарист только оказался более чутким, чем другие создатели этого образа. Он не прикленл «ходульной» интеллигентщины к нему. Он нашел, правда, только одну сцену, чтобы показать, что сгибает Катюшу, ужасает ее, чуть не сламывает, и как она из этого трагизма все же выходит. Как она выходит, дано доказательнее, чем то, что ее сгибает.

Сцена в контрразведке, когда она ломает посуду с пищей, черепком проводит по горлу, сцена, когда она пробуждается в обезлюдевшей больнице (немцы бежали), потребует от артиста большой осторожности, чтобы дать трагическую силу образа, а не сбиться на «психование».

«Что такое зубная боль, — шутил Гейне, — знают все, а что такое любовь, никто не знает». Что такое любовь в атмосфере революции — сценарист, возможно, и знает, но он ее не досказал и не дорисовал. Судьбу и образ Катюши он дал полно, исчерпывающе, не любовь Моти с ней остается в пределах обычного пролога сильной юношеской любви. Кстати, гражданское революционное «совершеннолетие» Катюша обретает, во всяком случае, не через Мотю.

Матросская любовь, завершающая сценарий, кажется чересчур веселым примитивом. Напряженность сценария как-то убывает. Даже нет развернутого образа Тани. Судьба ее почти не обозначена. Финальный эпизод ниже общего уровня сценария.

Не лучше ли закончить полнозвучной сценой встречи двух «хозяев»— низложенного владельца литейной мастерской и ставшего властью города меделавильщика Гедалия-Дикого?

С. ПАКЕНТРЕЙГЕР

* **В порядке обсуждения.**

О ЛЮБВИ К ФАБРИКЕ И НЕЛЮБВИ К САМОКРИТИКЕ

Редакция с большим удовлетворением принимает признание группы режиссеров и операторов Московской кинофабрики, что «призывы газеты «Кино» подействовали» и творческие работники Потылихи «начали любить фабрику».

Газета действительно много писала о неорганизованности фабрики, нерадивом, нелюбовном отношении к ней со стороны работников и, в первую очередь, творческих. И газета призывала улучшать фабрику, поднимать ее организованность, культурность, дисциплину, повышать ее производительность как качественно, так и количественно, и , наконец, любить фабрику. **Только хорошо организованную и хорошо работающую фабрику можно любить.**

Теперь разберемся в существе вопроса, изложенного во второй половине письма группы режиссеров и операторов.

Что собственно произошло?

Произошло, очевидно, «явное недоразумение». Редакция послала на фабрику группу своих работников и собранный фактический материал поместила под лозунгом «За культуру и организованность». И хотя **ни один** из опубликованных фактов **ни-кем** (в том числе и режиссерами) не опровергается, полоса эта находится, как мы только что узнали из письма в редакцию, в явном противоречии с чувствами режиссеров к фабрике. Вот и все.

Авторам письма не понравились опубликованные нами факты безобразий на фабрике. Что же делать? Такова действительность. Никто же не опровергает и не может опровергнуть этих фактов. Авторы письма предпочли даже не говорить о фактах («некогда... видите ли, заняты сейчас работой по запуску новых фильм и сдачей «готовых картин»). А предпочли доказывать «от противного»: «У нас же есть достижения, «благополучные уголки», «тенденции к лучшему».

Но, во-первых, редакция успехов фабрики не отрицала. В редакционной статье сказано: «На Потылихе за последнее время уже кое-что делается для изживания ее беспорядочности. Становится чище. Принимаются меры к более целесообразному размещению цехов и служб. Комбинат занят налаживанием технической базы, подготовкой ее к горячим дням павильонных с'емок». Об успехах в сценарных заготовках фабрики газета писала не раз.

Во-вторых, подписавшие письмо пока никак не могут убедить нас, что благоприятные тенденции на фабрике **полностью преобладают** и фабрика **уже вышла** из прорыва. Этой уверенности нет, конечно, и у них самих, ибо им хорошо известно, сколько у нас кричали о «переломах», а потом, «ложились спать», и все катилось снова вниз.

Пока что именно Московская фабрика тянет вниз выполнение полугодовой программы системой ГУКФ. В то время как Ленинградская фабрика выполнила программу полугодия на 87 процентов по валовой продукции и на 100 процентов по выпуску картин, **Московская фабрика дала только** (соответственно) **58,6 и 53,1 проц.**

Некие иллюзионисты пытались перенести выпуск фильм «Восстание человека» **(реж. Марьян)** и «Веселые ребята» **(реж. Александров)** в первое полугодие. Но газета «Кино» была вынуждена опровергнуть это в том же номере от 28 июня, хотя режиссер Марьян нас заверял, что его картина **«вышла и сдана»**.

Успокаиваться рано. Перерасход за первое полугодие снова близок к миллиону рублей. Фильмы только-только запущены в производство, причем значительная часть их не имеет генеральных планов. Техническая база в весьма плачевном состоянии, как это недавно признали ее директор т. **Николаев** и партком, обсудивший этот вопрос. **Осень будет решать.** А пока надо, засучив рукава, работать, готовить техбазу к павильонным с'емкам. Об этом и писала газета в полосе от 28 июня. Редакция в своей статье отметила пока скромно наметившееся улучшение на фабрике, а основной удар направила на вскрытие болячек, которые мешают и особенно еще будут мешать в разгар осенних павильонных с'емок. На мобилизацию общественности для устранения этих недочетов была рассчитана наша полоса «За культуру и организованность».

Нам становится просто непонятным происхождение письма. **Против чего воюют подписавшие его, если фабком фабрики уже организовал поход за культуру и организованность на фабрике точно по программе нашей полосы от 28 июня?**

Тут явно просвечивает политиканство определенных лиц: попытаться насчет перелома. Кто бы ни вдохновлял такую затею, это не делает чести партийной и профессиональной организациям фабрики. **Они обязаны** были вести общественность, в том числе и режиссерскую. Они обязаны были прежде всего сказать свое слово по поводу нашей полосы. Это сделать еще не поздно. Тем более появился вопрос, который надо обсудить, — это вопрос о самокритике и отношении к ней на фабрике.

Особенно это необходимо, в связи с постановлением Комиссии партийного контроля о роли печати в контрольной работе.

Повторяем, нас радует заявление режиссеров и операторов, что они «начали любить фабрику». Но в то же время нас смущает неожиданность столь резкого перелома в чувствах творческих работников. Наша полоса как раз и была направлена против тех, кто нерадиво, нелюбовно относится к фабрике. До сих пор мы были свидетелями именно подобных проявлений чувств. Режиссер Марьян, например, делая картину два с лишним года. И едва ли тут можно говорить о нежных чувствах с его стороны к фабрике (о материальных выражениях этих чувств мы надеемся еще в ближайшем будущем получить сведения от фабричной бухгалтерии).

Тт. **Мачерет и Шуб** за последние два года показали какие угодно чувства к фабрике, только не любовь. Еще совсем недавно фабричное руководство (не без участия газеты «Кино») упрашивало режиссера Шуб принять участие в работе фабрики... О столь же своеобразных проявлениях любви к фабрике можно бы сказать и в отношении ряда других режиссеров, подписавших и неподписавших письмо в редакцию, но хватит и этого.

Не лучше ли, тт. режиссеры, операторы, руководители Комбината, начать с упорядочения технической базы, с составления генеральных планов, с ликвидации безобразных фактов, отмеченных в полосе от 28 июня, а не заниматься пока саморекламой о сдвигах, переломах и т. п.

Надо научиться более терпимо относиться к критике и самокритике.

Покажите свою любовь к фабрике **на деле.**

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В последнем номере газеты «Кино» целая полоса посвящена Московскому кинокомбинату. Этому листному проявлению внимания предшествовал долгий период воспитания в рядах работников фабрики патриотических чувств. Нас призывали (в том числе призывала и газета «Кино») любить нашу фабрику, драться за нее, уничтожать позорное прозвище «Постылиха», сделать фабрику ведущей в Союзе.

И эти призывы не остались безрезультатными. Фабрика проделала огромную работу по всем линиям: и по линии запуска картин, и по линии улучшения производственных условий, по поднятию культурного уровня фабрики и т. д. Фабрика находится на подъеме. И в первую голову это видно хотя бы по тому, что почти все, за единичными исключениями, режиссеры вступили в работу, что сейчас фабрика сдает сразу 4 картины, и все они приняты хорошо.

Таким образом, призывы газеты «Кино» подействовали. Фабрика стала работать, и мы начали любить нашу фабрику.

И когда недели две назад на фабрику пришли товарищи из газеты «Кино» и начали опрашивать режиссеров, операторов, директоров и т. д., то они получили неожиданные результаты: работники Потылихи вместо того чтобы яростно ругать все и всех, отмечали успехи, достигнутые фабрикой за последние месяцы.

Газета «Кино» отметила это событие специальной полосой. Непонятно только, почему эта полоса состоит из сплошной брани. Вновь, как в давно прошедшие времена, газета «Кино» не нашла ни одного светлого места, ни одного сколько-нибудь благополучного уголка. Мы не склонны считать нашу фабрику безупречной. Нет, еще очень и очень многое нужно переделывать и улучшать. Но мы твердо знаем, что фабрика сдвинулась, и для сегодняшнего дня характерно ее движение вперед. Поэтому огульная брань газеты «Кино» производит на всех нас по меньшей мере странное впечатление. Кому это нужно? Кому это на руку? В каком отношении находится эта полоса с установкой на воспитание любви к своей фабрике?

Авторы этого письма заняты сейчас работой по запуску новых фильм и сдачей готовых картин, поэтому они не в состоянии отвечать достаточно подробно. Немного разгрузившись, мы еще вернемся к этому вопросу и надеемся полно и беспристрастно осветить в прессе положение фабрики и то, как нам помогают превратить Потылиху в образцовую и ведущую фабрику Советского союза.

Режиссеры: Марьян, Литвинов, Соловьев, Александров, М. Ромм, Лукашевич, Степанов, Дзиган, Птушко, Э. Шуб, А. Мачерет.

Операторы: Б. Волчок, Гальперин, М. Гиндин.

Ассистент режиссера: Симков

ГЛАВТОЧМАШ ДАЕТ АППАРАТУРУ

Техническая вооруженность заводов Киномеханпрома очень бедная. В то же время ряд конструкторов различных кинопредприятий разработал и выпустил опытные модели очень точной, очень сложной аппаратуры. Образовался разрыв. Есть модель аппарата. Но негде поставить их массовое производство.

Зам. нач. ГУКФ т. Чужин пригласил в ГУКФ работников тяжелой промышленности во главе с начальником Главточмаша т. **Глубоковым.** Гостям были продемонстрированы модели последних достижений киноконструкторов. Были показаны: с'емочный хроникальный аппарат «Хроникон», новая еще не опробованная модель с'емочного узкопленочного аппарата, узкопленочный проектор, звуковая кинопередвижка в действии и др .

После знакомства с аппаратурой состоялось краткое деловое совещание. Начальник Главточмаша обязался дать в 1934 г. 15 аппаратов «Хроникона» с тем, чтобы на основе выпуска этих 15 разработать технологический процесс и в 1935 г. начать массовый выпуск «Хроникон».

Тут же, немедленно, было предложено главному инженеру Главточмаша т. **Меньшикову** и техническому директору завода «Геодезия» т. **Ширяеву** связаться с главным инженером ГУКФ т. **Гурвичем** и конструктором «Хроникона» т. **Константиновым.**

Для того чтобы завод «Геодезия» мог приступить к работам немедленно, должны быть **немедленно переданы чертежи и модель.**

Большой интерес вызвал у работников Главточмаша узкопленочный с'емочный аппарат, как аппарат с неограниченным будущим. Тов. Глубоков взялся **выпустить в 1934 г. 15 опытных экземпляров этого аппарата. Работники тяжелой промышленности попросили дать им чертежи и модель не позднее следующего дня.**

Профессиональный с'емочный аппарат, аппарат очень сложный и точный, начальник Главточмаша **берется производить на своих предприятиях.** Конкретно Главточмаш **обязуется дать в 1935 г. 20 штук с'емочных профессиональных камер, если кинопромышленность даст чертежи не позже III квартала 1934 г. и поможет своими конструкторскими силами.**

С производством звуковой передвижки решено обождать до выпуска ее модели, изготовляемой на заводе Главточмаша. Во всяком случае, начальник Главточмаша заверил, что они смогут дать в 1935 г. не менее 3 тыс. аппаратов.

Работникам кинопромышленности нужно помнить, что **теперь реализация обязательств Главточмаша в значительной мере будет зависеть и от них. Каждый день отсрочки со сдачей чертежей и моделей отодвигает и срок выпуска новой аппаратуры.**

Нужно, не медля ни дня, снабдить завод «Геодезия» чертежами «Хроникона» и узкопленочного с'емочного аппарата, сегодня же передать заводу модели этих аппаратов и поддерживать с заводом «Геодезия» тесную деловую связь.

Столь же необходимо до конца III квартала изготовить модель и чертежи профессиональной с'емочной камеры и передать их предприятию по указанию Главточмаша.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

ХРОНИКА

✱ Директором Тифлисской фабрики Госкинпрок Грузии назначен режиссер **М. Колотозов.**

✱ Режиссеры **Шписс** и **Мильман** приступают к постановке звуковой фильмы **«Земля впереди»** по сценарию **Большинцева.**

✱ Режиссер Тарич работает над режиссерской разработкой сценария **Соколова-Микитова «Путь корабля»** о работе Эпрона по поднятию затонувших кораблей. Фильму будет снимать оператор **А. Кольцатый.**

✱ Писатели Олейников и Шварцсдали фабрике Ленфильм сценарий детской фильмы «Пять минут» — о приключениях школьника, систематически опаздывающего в школу. Сценарий ставит реж. **Кудрявцева.**

✱ Сценарий для детей по известному роману Распе «Приключения Мюнхгаузена» делает писатель Заболоцкий. Завязка «Приключений» перенесена Заболоцким в Петропавловскую крепость.

ЛЕНФИЛЬМ

Ленфильм будет ставить большую художественную звуковую фильму **«Петр 1»,** по одноименному роману. Сценарий пишет автор **А. Толстой.**

Привлечена группа писателей для написания сценария по роману **«Война и мир» Льва Толстого.**

По инициативе **А. М. Горького** готовится постановка фильмы об интервенции на Дальнем Востоке. Сценарий заказан автору романа **«Интервенция» т. Долецкому.**

В. Полосухин

Из Иркутска в Москву пришла телеграмма: «В дни торжеств колхозного с'езда, во время с'емки на реке на моторную лодку налетел катер и затопил ее. Режиссер Петров спасен, оператор **Полосухин** погиб».

Этой телеграмме не веришь, нелепо как-то звучат ее строки. Ведь совсем недавно видели живого и радостного Полосухина на Иркутском вокзале, он снимал проезд челюскинцев через Иркутск.

Горный инженер по образованию, Полосухин много и с увлечением работал в области фотографии, фоторепортажа. Отсюда он и пришел в кинохронику. Став оператором Восточно-сибирского отделения Союзкинохроники, Полосухин весь отдал себя интереснейшей работе советского кинохроникера, **являя собой пример подлинного энтузиаста хроники.**

Скорбя о тяжелой утрате, о гибели нашего товарища и соратника, мы с еще большей энергией и силой будем продолжать порученное нам дело—отображать на экране жизнь и стройку нашей страны.

КОЛЛЕКТИВ РАБОТНИКОВ СОЮЗКИНОХРОНИКИ

ФИЛЬМА ТРЕХ ИЗМЕРЕНИЙ

По сведениям английской газеты «Дейли фильм рентор», проф. **Кэгель** из Карлсруе разрешил проблему о фильме трех измерений. Для проекции «пластических», по его выражению, фильм должен быть построен особый металлический экран, который заменит экраны, в настоящее время применяемые в кинотеатрах. Таким путем проектированное изображение будет отражаться при различных глубинах. Полагают, что новое открытие не повлечет за собой больших изменений в методах производства или проекции.

по следам заметок

„ФОКХТ ОНЕМЕЛ"

В газете «Кино» № 27 была помещена статья нашего ленинградского корреспондента «ФОКХТ онемел».

На следующий день по выходе газеты ФОКХТ направил операторской секции ЛенАРРК письмо, в котором т. Флейшгакер пишет: **«Все приведенные факты в статье нами не отрицаются... Просим извинить нас за неотзывчивое отношение к вашему обращению».**

К письму приложена копия договора с Охтенским химическим комбинатом. Кроме того ФОКХТ обещает в ближайшие дни командировать в Ленинград специального сотрудника для установления связи с контрольными постами ленинградских операторов.

„ЗАИМООБРАЗНО"... „...по 30 коп. метр"

Все безобразия с пленкой, вскрытые в фельетоне «Заимообразно»... «по 30 коп. метр» (газ. «Кино» № 26 от 10 июня 1934 г.), полностью подтвердились.

Управляющий трестом Востокфильм т. Атарбеков распорядился: **за незаконный отпуск пленки со склада, за хранение незаприходованных товаров на складе Востокфильм с 21 июня уволить заведующего складом т. Березникова, а дело о нем передать прокурору.**

Инспектору технико-производственной части Востокфильм т. Е. Грязнову об'явлен строгий выговор с занесением в трудовой список.

Управляющий трестом Мосгоркино **т. Шишкин** всю пленку **вернул Востокфильм.** Рекламному бюро категорически воспрещено делать рекламу на пленке. Заместитель заведующего рекламным бюро т. Петровский отстранен от обязанностей, вопрос о его работе оставлен открытым, впредь до результатов следствия. Договор с гражданами Тумасовым и Дорном расторгнут.

„РОСНАБСБЫТКИНО не спешит"

Управляющий Росснабсбыткино т. **Гаврилович** признал правильным указание газеты «Кино» (№ 30 от 28 июня 1934 г.) на неудовлетворительность снабжения киносети. Вместе с тем он оправдывается тем, что поставщики не выполняют своих обязательств, что Росснабсбыткино за полгода получил от Киномеханпрома лишь 32,8 проц. запасных частей и 26 проц. усилительных устройств, только 24 из 350 кинопередвижек «ГОЗ» и т. д. Поставщики свои договора выполняют в лучшем случае на 50 проц.

А что Росснабсбытнкино предприняло, чтобы заставить поставщиков выполнять свои обязательства?

за культуру И ОРГАНИЗОВАННОСТЬ

Фабком Московской кинофабрики организовал поход за чистоту и порядок на Потылихе.

Немедленно начать переселение с учетом **правильного производственного расположения цехов,** открыть комнату отдыха для творческих работников, специальную столовую в новом оборудованном помещении для ударников и ИТР. Организовать творческо-методический кабинет. Всячески повышать материально-бытовые условия работников комбината и т. д. и т. п.. — таковы задачи похода.

Для руководства походом создана бригада, возглавляемая реж. **Александровым** в составе: **Рошаль Нильсан, Волчок, Досталь и Згерс.**

СПРАВКА ИЗ МОСГОРСПРАВКИ

Разные неприятности случаются с человеком: то портфель с важными документами в трамвае забудет, то потеряет галошу.

С киномехаником **Рыбкиным** случилось самое страшное — потерял квалификационное удостоверение. Направился т. Рыбкин в отдел кадров треста Мосгоркино, спрашивает, как в таких случаях быть.

Сотрудник отдела т. **Буйницкая** разъяснила, что об утере надо опубликовать в газетах и подать заявление в трест, чтобы выдали новое, — легко и просто.

Однако, оказывается, **еще в мае 1930 г. публикация об утере документов в газетах отменена.**

Буйницкая не растерялась. Она направила потерпевшего в Мосгорсправку.

Принес т. Рыбкин справку из Мосгорсправки, что «таковой документ нигде не обнаружен».

Остались пустяки — дубликат выдать. Но Буйницкая потребовала, чтобы ей пострадавший точно назвал год, месяц и день выдачи документа. Год т. Рыбкин помнил хорошо — 1931, месяц приблизительно — ноябрь, декабрь, а вот числа вспомнить не мог. **И не получил** дубликата.

Еще хорошо, что **час** выдачи в нем подписано не спросила. Хотя и так хорошего мало. Если не вспомнит т. Рыбкин даты, придется ему, видимо, снова на курсы поступать.

Б. М.

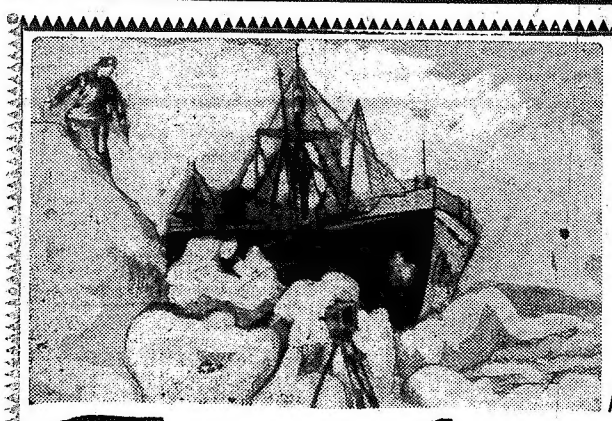
Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.



НА-ДНЯХ В ЛУЧШИХ МОСКОВСКИХ КИНОТЕАТРАХ

НОВЫЙ ФИЛЬМ ПРОИЗВОДСТВА СОЮЗКИНОХРОНИКИ

АВТОРЫ ФИЛЬМЫ ЧЕЛЮСКИНЦЫ-КИНООПЕРАТОРЫ А. Шафран и М. Тооояновский.

Герои Арктики

О походе „ЧЕЛЮСКИНА" О ЛЕДОВОМ ЛАГЕРЕ ШМИДТА
Об отважных летчиках—ГЕРОЯХ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

УДАРНИК
у Каменного моста. Тел. В-1-76-55. Нач. сеанс. с 6 час. веч. В программе экстренный выпуск ПРИЕЗД И ВСТРЕЧА ЧЕЛЮСКИНЦЕВ произв. Союзкинохроники. В ФОЙЕ вечер. 6.45. 8.15, 9.45 выступление 5 БЕДРИ— музык. эксцентриады: ГРАНТ ТАСПАРЬЯН и Серго ВАЛАЛЕВ — кавказск. пляска, КОЗАКЕВИЧ — тенор испл. арии из опер. У рояля ПАНОВ.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
Пушк. пл. Тел. 3-99-48. Нач. с 12 ч. дня. Ежедн. звук. Союзкиножурнал № 16 «Привет доблестным героям-полярникам». В ФОЙЕ веч. оркестр п/у. Р. В. БРОДСКОГО.

ВОСТОК КИНО
пл. Свердлова, тел. 5-54-55. Театр откр. с 11 час. дня. ДНЕМ в ФОЙЕ симфон. оркестр. ВЕЧ. ДЖАЗ-КОНЦЕРТ п/у. ЦОЛАКА с участием Сергея ПАНИНА. На веч. сеанс. карт. иллюстр. оркестр п/у. ПЛОТНИКОВА.

МЕЖРАБПОМ
(б. ГОРП). Сад.-Триум. тел. Д-1-36-74. Начало с 12 час. В программе выпуск Союзкинохроники ВСТРЕЧА ЧЕЛЮСКИНЦЕВ В МОСКВЕ.

Ц. Д. К. А.
Пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининская) телеф. 87-12, 1-09-85, доб. 5. Нач. с 5 ч. д. Лица, взявшие бил. в кино, за вход в парк не платят.

Тоннель
Сценарист-режиссер Е. АРОН.
Ассистент режиссера А. СУНДУКОВ
Операторы: К. ВЕНЦ и Ф. ТИМОФЕЕВ

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ ПРОИЗВОДСТВА ВОСТОКФИЛЬМ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
Арбатская площ., тел. 1-67-95. ЕЖЕДНЕВНО с 12 час. дня. ЭКСТРЕННЫЙ ВЫПУСК СОЮЗКИНОХРОНИКИ
ПРИЕЗД ЧЕЛЮСКИНЦЕВ В МОСКВУ ВПЕРВЫЕ В СССР ПРОИЗВОД. НИКФИ ЦВЕТНОЙ ФИЛЬМ ПАРАД НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ

ФОРУМ
Сад.-Сухарев., тел. 5-72-29. Нач. с 12 час. дня. Ежедневно в ФОЙЕ вечером выступ. ДЖАЗ-ОРКЕСТРА

УРАН Сретенка, 19. Тел. 3-27-30.
Нач. с 12 ч. дня. Карт. иллюстр. ГАРМОНИСТЫ. В ФОЙЕ вечером ДЖАЗ А. ПОЛОНСКОГО.

ТАГАНСКИЙ
Нов. Таганская пл., 12, телеф. Ж-1-39-80. Нач. сеанс. с 12 ч. В фойе выступ. В. И. Богеческого и Ал. Жарова.

УНИОН
ул. Герцена, 23, тел. 1-52-44. Нач. сеанс. с 4 ч. д. Касса с 3 ч. д. В фойе симфон. оркестр. п/у. А. А. ЧУВАСОВА.

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО КОМЕДИЯ
НАСТОЯЩИЙ КАВКАЗЕЦ
Режиссер М. ГЕЛОВАНИ
В гл. ролях: София Жозефи Значковский, Д. Кипиани.

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО САМАЯ ВЕСЕЛАЯ КОМЕДИЯ СЕЗОНА
ЛЮБОВЬ АЛЕНЫ

Сегодня и ежедневно историч., худож. фильм
БУЛАТ-БАТЫРЬ
с участием ГАЛИНЫ КРАВЧЕНКО

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО ВЕСЕЛАЯ КОМЕДИЯ
ОДНИ ЗНАКОМЫЕ

ВЫПУЩЕН НА ЭКРАНЫ СОЮЗА

ПО СЦЕНАРИЮ АЛЕКСАНДРА ЖАРОВА и ИГОРЯ САВЧЕНКО

ГАРМОНЬ, гармонь, гуляют песни звонко...

ПОСТАНОВКА И. САВЧЕНКО
РЕЖИССЕР-ОПЕРАТОР Е. ШНЕЙДЕР
ОПЕРАТОР Ю. ФОГЕЛЬМАН
КОМПОЗИТОР С. ПОТОЦКИЙ
ТОНМЕЙСТЕР Д. БЛОК
ЗВУКООПЕРАТОР Э. ДЕРУП

Уполн. Главлита В—81626.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.